

## **O TEATRO SAGRADO DE PETER BROOK**

**Nelson Rodrigues da Silva**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**FEVEREIRO 2016**

## **O TEATRO SAGRADO DE PETER BROOK**

**Nelson Rodrigues da Silva**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**FEVEREIRO 2016**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Cláudia Guerra Madeira

2016

## 1. RESUMO

*O Teatro Sagrado de Peter Brook* é uma incisiva reflexão e investigação sobre o conceito de Teatro Sagrado criado por este encenador, e é também a explanação de um processo peculiar de criação, essencialmente de expressão teatral. A presente dissertação de mestrado é um trabalho que explora e aborda estudos, filosofias, entrevistas e a espiritualidade na vida e obra de um dos maiores mestres teatrais do século XX, destacando duas das suas principais obras, *Mahabharata* (1985) e *A Tragédia de Hamlet* (2000). Trata-se de um *mergulho*, por assim dizer, no Teatro Sagrado de Peter Brook, um teatro singular, uma estética inconfundível.

**Palavras-chave:** Teatro Sagrado; Peter Brook; *Mahabharata* e *A Tragédia de Hamlet*.

## ABSTRACT

*The Sacred Theatre of Peter Brook* is an incisive reflection and study about the notion of sacred theatre created by this director, and the explanation of a peculiar process of creation, essentially of theatrical expression. This Master's degree dissertation explores and addresses studies, philosophies, interviews and the spirituality of the life and the work of one of the greatest theatre masters of the twentieth century. Two of his main works are highlighted: *Mahabarata* (1985) and *The Tragedy of Hamlet* (2000). It is a *dive*, so to speak, into the Sacred Theatre of Peter Brook, a singular theatre, an unmistakable aesthetics.

**Keywords:** Sacred Theatre; Peter Brook; *Mahabharata* and *The Tragedy of Hamlet*.

## **1. AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha família por todo o apoio, amor e compreensão.

À minha orientadora, Professora Cláudia Guerra Madeira, por ter aceitado este desafio e por toda a orientação, conselhos e dedicação.

Aos amigos mais próximos: Vinícius Piedade, Rui Carreteiro, Isabel Parreira, César Moncayo, Carla Ventura e Fábio do Vale, a minha imensa gratidão, sobretudo pela ajuda incondicional neste extenso período de pesquisa e incremento académico.

## **O TEATRO SAGRADO**

No mundo em que vivemos, o que sabemos e o que não sabemos coexistem, num estado de perfeita confusão, fatalmente ligados como gémeos siameses.

Haruki Murakami

## ÍNDICE

1. RESUMO .....	ii
2. AGRADECIMENTOS.....	iii
4. INTRODUÇÃO.....	1
4.1. Motivações.....	1
4.2. O Trabalho de Peter Brook.....	2
4.3. Objectivos da Dissertação.....	3
4.4. Estrutura da Dissertação.....	4
5. PETER BROOK.....	5
5.1. Peter Brook – O Homem.....	5
5.2. Século XX – Um século de Extremos.....	5
5.3. A Obra e a Evolução.....	6
6. INFLUÊNCIAS DE BROOK.....	8
6.1. PETER SLADE.....	9
6.2. GEORGE GURDJIEFF.....	10
6.2.1. Auto-conhecimento – Sentido Espiritual.....	11
6.2.2. A Ilusão da Vida – Essência e Personalidade.....	14
6. 3. CONSTANTIN STANISLAVSKI .....	15
6.3.1. Atores-Espetadores-Espaço .....	17
6.3.2. As leis da natureza – Atenção e Adaptação.....	17
6.4. ANTONIN ARTAUD.....	18
6.5. JERZY GROTOWSKI.....	21
7. O TEATRO SAGRADO PARA BROOK.....	26
7.1. ESPAÇO SAGRADO.....	26
7.2. A NECESSIDADE DO SAGRADO.....	27

7.3. TIPOS DE TEATRO.....	28
7.3.1. O Teatro Morto.....	29
7.3.2. O encenador “Morto” .....	30
7.3.3. O Teatro Bruto.....	31
7.3.4. O Teatro Imediato.....	33
7.3.5. O ator-Alquimista.....	33
7.3.6. O Público.....	34
7.4. O TEATRO SAGRADO.....	35
7.4.1. Percepção do Invisível.....	35
7.4.2. A Fome do Teatro.....	36
7.4.3. Ritual e Possibilidade.....	38
7.4.4. A Forma e a Linguagem.....	39
7.4.5. Possibilidades de teatro Sagrado –Exercícios.....	41
7.4.6. O Happening e o Sagrado.....	44
7.4.7. O Living Theatre .....	45
7.4.8. O Teatro Sagrado – Pontos Comuns.....	46
7.4.9. O Essencial do Teatro Sagrado.....	48
8. PROCESSOS CRIATIVO.....	49
8.1. OS ENSAIOS.....	50
9. MAHABHARATA.....	53
10. HAMLET.....	56
11. CONCLUSÃO.....	60
BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS.....	64
FILMOGRAFIA .....	66
ÍNDICE DE FIGURAS.....	66





**FIG. 1:** Peter Brook, Diretor de Teatro e Cinema / foto: DANIEL MORDZINSKI /EL PAÍS

Permite viver experiências maravilhosas e horríveis... Este é o grande valor do teatro. (BROOK, 2010)

## 4. INTRODUÇÃO

[...] Para que qualquer ponto de vista seja útil, deve haver um compromisso total, deve-se defendê-lo até à morte. Não obstante, ao mesmo tempo, há uma voz interior que nos murmura: Não o encare tão a sério. Afirme-o com força. Abandone-o rapidamente.

PETER BROOK

É simples! Basta um ator e um espectador para acontecer teatro.

JOÃO MOTA

### 4.1. MOTIVAÇÕES

Comecei a compreender o trabalho de Peter Brook na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa por intermédio do mestre e encenador João Mota<sup>1</sup>, que integrou o Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), coordenado por Peter Brook (1970-1971), onde conheceu, entre outros, Yoshi Oida, Andrei Serban, Bob Wilson e o Berliner Ensemble.

João Mota, um dos maiores seguidores de Peter Brook em Portugal, afirmou ter sido com ele que alargou os seus conhecimentos sobre o aprofundamento humano, a busca pela autenticidade e verdade nas relações, o desenvolvimento do trabalho interior, a importância do reconhecimento da individualidade e a importância do silêncio (CORREIA, 200:70). Um ano após a sua participação no CIRT, criou A Comuna – Teatro de Pesquisa, companhia independente com mais de 40 anos de existência que ainda hoje dirige e é, atualmente, uma das maiores referências do panorama teatral português.

Nunca imaginei que, anos mais tarde, já como encenador e criador consciente das minhas motivações intelectuais sentiria tão grande necessidade profissional de proceder a um aprofundamento de conhecimentos ancorado no trabalho do mestre Brook e nas suas teorias e experiências. Tratar-se-ia de um estudo indispensável, de uma admiração assumida ou, simplesmente, de uma aproximação feita por um mero

---

<sup>1</sup> João Mota nasceu em Tomar, em 1942. Iniciou a sua carreira como ator nos programas da Emissora Nacional. Em 1957, ingressou no Teatro D. Maria II, onde permaneceu 10 anos. Em 1972, fundou A COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, pela qual já encenou mais de 90 Produções. Enquanto ator e encenador, apresentou-se nos mais variados países, de Espanha a França, Reino Unido, Alemanha, Polónia, Jugoslávia, México, Guatemala, Costa Rica, Venezuela, São Salvador, Colômbia, Brasil, Itália, Bélgica e Hungria. Em 1972, foi nomeado Professor da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde foi diretor do departamento de teatro e Presidente do Conselho Diretivo (1996 a 2002).

discípulo? Com a presente dissertação pretende-se, sobretudo, explorar um teatro singular, uma estética inconfundível e, principalmente, dar resposta a algumas questões problemáticas, essenciais para um maior aprofundamento deste trabalho. O que é, realmente, o Teatro Sagrado para Peter Brook?

#### **4.2. O TRABALHO DE PETER BROOK**

Peter Brook é, provavelmente, um dos encenadores vivos mais importantes e elogiados do século XX. O jornalista Caryl Brahms, na revista *Plays and Players*, refere-se a Brook como um «diretor genial» (HELPER Y LONELY, 1998:71) que revolucionou o teatro ao criar o conceito de “espaço vazio” e, principalmente, ao conceber uma identidade muito própria.

Referência mundial para os profissionais das artes do espetáculo e, ao mesmo tempo, um dos encenadores mais influentes da atualidade na criação e investigação do teatro contemporâneo, os seus espetáculos percorrem os cinco continentes e são sempre aguardados com grande interesse e expectativa. A partir da década de 1970, Brook intensifica a sua pesquisa sobre o processo de criação do ator como centro da ação teatral, explorando a relação ator-espetador em espaços não convencionais e vazios com vista a realçar a interação com o espetador, um elemento essencial na construção da cena. Considerando o teatro um espelho da vida, Peter Brook orientou a sua pesquisa e criação teatral para o estudo de questões da natureza humana, incluindo o conhecimento de si mesmo enquanto indivíduo.

O trabalho de Brook convida-nos a recuar até aos primórdios da existência através de uma dinâmica teatral caracterizada pela experimentação contínua. Com ele, passamos por recriações únicas e inspiradoras, avessas a métodos e investidas de uma estética teatral única: “Brook nunca se interessou por regras, nem por fórmulas testadas e experimentadas para o sucesso... As suas qualidades são misteriosas, encontram-se ao serviço de uma ‘ideia’, de uma ‘palavra’, da sua imaginação caleidoscópica”. (apud KUSTOW, 2005:42). O encenador fala do seu trabalho como uma perpétua “Porta Aberta”, questionando constantemente a pesquisa, a teoria, as ideias e até as suas convicções pessoais e artísticas.

Nada é permanente. Cada ser humano é um mundo de recursos inesgotáveis. Para Brook, não existem fórmulas ou métodos específicos, porquanto o seu trabalho

envolve pessoas com tudo o que isto implica em termos de processo criativo e evolução técnica:

Posso descrever um exercício ou uma técnica, mas quem tentar reproduzi-los a partir da minha descrição por certo ficará decepcionado. Aceitaria a responsabilidade de ensinar em poucas horas a qualquer um tudo o que sei sobre regras e técnica de teatro. O resto é prática – e isto não pode ser feito isoladamente. (BROOK, 1970:57)

O trabalho de Brook é, fundamentalmente, prático, e as suas considerações teóricas não pretendem criar ou consagrar um sistema, nem sequer um método de trabalho, a ser seguido, mas sim partilhar várias experiências vividas durante as suas pesquisas artísticas com a simples intenção de deixar um testemunho.

Neste sentido, quando abordámos o material teórico produzido por Brook como base para uma investigação rigorosa dos aspetos fortes de determinadas dimensões do seu trabalho, encontramos um vasto leque de informação, nem sempre articulada metodicamente. É, no entanto, indiscutível que estes estudos e investigações sobre Brook, assim como o conteúdo dos seus próprios livros (Pesquisas–Palestras-Entrevistas-Ideias-Influências), constituem uma mais-valia para a criação teatral contemporânea.

#### **4.3. OBJETIVOS DA DISSERTAÇÃO**

O principal objetivo da presente dissertação é definir o que é o “teatro sagrado” de Peter Brook e dar a conhecer uma possível espiritualidade peculiar, uma nova forma de estar na vida e no teatro daquele que é considerado um extraordinário mestre das artes cénicas e uma figura universal enquanto diretor, professor e incessante pesquisador. Para Brook, o teatro tem a função de tornar visível o invisível e deve ser, fundamentalmente, experimental, humanista, livre e transformador, um ideal subjacente a todos os seus trabalhos teatrais. Brook começa por descrever o Teatro Sagrado como um trabalho difícil, tendo em conta a riqueza e a complexidade do tema. Complementarmente, outra das motivações para este trabalho é, sem dúvida, a vertente teatral. Peter Brook procurou outra forma de abordar o ensino do teatro através da constante investigação e prática do trabalho específico e direto com os atores. Brook, como Platão, defende a ideia de uma educação com uma função orientadora tendo em vista o alcance ou a (re)descoberta do verdadeiro conhecimento

das coisas: “A Educação não deveria ser algo que se pudesse aprender, vinda do exterior, mas algo intrínseco à própria pessoa com capacidade interna e inata e que, por esta razão, só precisaria de ser orientada na direcção certa” (apud SOUSA, 2003:17).

Sobre o verdadeiro conhecimento, Platão dizia que o homem guarda no íntimo da sua essência a memória desta visão, mas perante o choque do nascimento esquece-o. Seguindo esta linha de pensamento, Luiz Jean Lanaud, num texto denominado *Educação e memória* afirma a propósito do conhecimento que temos, mas de que não nos recordamos:

E é por esta mesma razão que os grandes pensadores da tradição ocidental consideravam as descobertas filosóficas, não tanto um deparar-se com algo novo ou insólito, mas sim, com descobertas: trazer à tona algo já visto, já sabido, mas que, por esta entrópica tendência para o esquecimento, não permanecera na consciência. Assim, a missão profunda da educação não é a de apresentar-nos o novo, mas, algo já experimentado e sabido que, no entanto, permanecia inacessível: precisamente o que se expressa com a palavra lembrar. (LANAUD, 1997)

#### **4.4. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO**

A primeira parte deste trabalho relata sucintamente a vida de Peter Brook, marcada por contextos históricos e sociais adversos que viriam a ser o grande alicerce da sua obra. A segunda parte detém-se em personalidades e nas influências artísticas, reconhecidas pelo próprio Brook, de encenadores como Antonin Artaud, Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. A terceira parte aborda o conceito de Teatro Sagrado propriamente dito, explorando os conceitos fundamentais que estão subjacentes a esse conceito e ao pensamento de Brook. Nesta última parte, são igualmente referidos de forma sucinta alguns dos aspetos primordiais relacionados com os processos criativos do autor a partir de duas das suas principais criações: *Mahabharata* (1985) e *A tragédia de Hamlet* (2002), obras que têm como tema principal o existencialismo, um elemento essencial para compreender o teatro sagrado. De acordo com J. Corrigan, o filósofo Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), geralmente considerado como o pai do existencialismo, sustentava a ideia de que o indivíduo é o único responsável por dar significado à sua vida e vivê-la de maneira sincera e apaixonada, apesar da existência de muitos obstáculos e distrações como o desespero, a ansiedade, o absurdo, a alienação e o tédio. (CORRIGAN, 2008:387-388)

## **5. PETER BROOK**

### **5.1. BROOK: O HOMEM**

Peter Brook nasceu a 21 de março de 1925, em Chiswick, Londres, Reino Unido. Ao longo da sua carreira, distinguiu-se em vários géneros, do teatro à ópera, ao cinema e à escrita, tendo dirigido mais de 70 espetáculos em Londres, Paris e Nova Iorque.

Uma das modificações mais significativas na prática teatral, ocorridas no início do século XX, foi a compreensão e o reconhecimento da função de encenador na criação e conceção do espetáculo. Foi nesta função de compromisso estético teatral que Brook mais se distinguiu com a encenação de grandes textos clássicos, sobretudo de William Shakespeare (VASQUES, 2003:154). Trabalhou na Royal Shakespeare Company, fundou, com Micheline Rozan, o Centre International de Recherche Théâtrale (Centro Internacional de Pesquisa Teatral), em Paris no teatro Bouffes du Nord. O seu trabalho aponta para um novo teatro, no qual a caracterização psicológica das personagens torna visível a “invisível” alma humana. Além da dimensão crítica, a sua maior motivação foi a criação de um espaço para a participação do público no espetáculo. (BROOK, 2000)

### **5.2. O SÉCULO XX: UM SÉCULO DE EXTREMOS**

A produção teatral de Brook desenvolveu-se na segunda metade do século XX, um século marcado por grandes transformações políticas, económicas e sociais. Após a II Guerra Mundial, a noção de espaço, baseada nos estímulos psicológicos do indivíduo muda, dando lugar a um novo método de experimentação nas artes, aberto a várias possibilidades e manifestações artísticas. Para o historiador Eric Hobsbawm<sup>2</sup>, o século foi breve e de extremos: houve uma história densa e acelerada, rica em grandes possibilidades que se alçaram sobre catástrofes, incertezas e enormes crises. Na sua obra, *A Era dos Extremos*, Hobsbawm empreende a complexa tarefa de compreender e explicar as guerras mundiais, as crises económicas e as revoluções do século XX. Neste período, o fascismo e a forte desconfiança nas democracias ganham protagonismo em

---

<sup>2</sup> Eric John Ernest Hobsbawm (Alexandria, 9 de junho de 1917 - Londres, 1 de outubro de 2012) foi um historiador marxista britânico reconhecido como um importante nome da intelectualidade do século XX.

todo o mundo. Já os anos dourados das décadas de 1950 e 1960, que viveram a guerra fria, testemunharam o sucesso do capitalismo como o responsável pela “extraordinária expansão económica” e pelas grandes transformações sociais.

“Entre 1970 e 1991 dá-se o ‘desmoronamento’ final, em que caem por terra os sistemas institucionais que previnem e limitam o barbarismo contemporâneo, dando lugar à brutalização da política e à irresponsabilidade teórica da ortodoxia económica e abrindo as portas para um futuro incerto.” (HOBBSAWN, 1994 s/p)

Todavia, este período pode ser entendido como a “época dos grandes massacres”, marcada por guerras e muitas mortes. Em vários países, o século XX também é denominado o “Século Sangrento”.<sup>3</sup>

### 5.3. A OBRA: EVOLUÇÃO

Peter Brook escreveu vários livros sobre teatro, tornando-se um dos nomes centrais do pensamento teatral no século XX e a primeira personalidade a ser distinguida com o Prémio Ibsen<sup>4</sup> (2008). As suas palestras, entrevistas, obras e estudos ajudaram-no a entender o panorama teatral, a apontar um caminho artístico e, principalmente, a assumir uma estética própria, bem como uma posição particular reconhecida e admirada no seio do mundo contemporâneo das artes.

*O Espaço Vazio* (1968) foi o primeiro livro de Peter Brook. Redigido a partir de conferências proferidas pelo autor, nele se identifica quatro géneros diferentes no meio teatral: o “Teatro Mortal” (aborrecimento do público), tido como um teatro nocivo que enfada/afasta o espetador, tanto no teatro comercial, como nas produções formatadas dos clássicos; o “Teatro Sagrado” (o invisível tornado visível, o tema

---

<sup>3</sup> “Era dos Extremos” num “século breve”, mas que também a era das revoluções, a era do capital, a era dos impérios, do triunfo do indivíduo sobre a sociedade. Século Sangrento é uma designação atribuída ao século XX (1901-2000) por países da Europa e da Ásia, inspirada nos inúmeros massacres e no grande derramamento de sangue que caracterizaram este século, cenário de duas Guerras Mundiais, da Guerra Fria, da Guerra do Vietname e da Guerra do Golfo, entre outros conflitos.

<sup>4</sup> Jornal Expresso (2008), “Teatro: Peter Brook distinguido com o Prémio Internacional Ibsen”. Copenhaga, 18 Agosto (Lusa): “O dramaturgo britânico Peter Brook foi hoje distinguido, em Oslo, com o Prémio Internacional Ibsen, atribuído pela primeira vez, por demonstrar através da sua obra a capacidade do teatro para unir os homens, segundo a acta do júri.” <http://expresso.sapo.pt/feeds/lusa/lusaactualidade/teatro-peter-brook-distinguido-com-o-premio-internacional-ibsen=f391396> (Consulta no dia 27 de Agosto de 2015)

central desta dissertação); o “Teatro Bruto” (sujo e festivo); e, por último, o “Teatro Imediato” (acontecimento-prática).

A sua segunda obra, e a mais conhecida, *A Porta Aberta* (1993), constitui uma nova reflexão, mais ecuménica, sobre o teatro e os diferentes tipos de concepções, que resulta de um seminário realizado por Brook, em 1991. Uma visão inédita que preside à forma como escolhe as peças que dirige, como gosta de trabalhar com os atores e de orientá-los para grandes atuações. Brook define o propósito do seu teatro como a melhor metáfora para a vida: “Uma ideia fundamental: o teatro não tem categorias, é sobre a vida, este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental – Teatro é vida”. (BROOK, 2010:07)

O livro divide-se em três partes. Na primeira, «As Artimanhas do Tédio», o autor refere que para quem pretender reanimar a cena, o regresso à utopia da origem sagrada do teatro não é suficiente. Cada nova criação propõe, antes de mais nada, a comunicação do artista consigo mesmo, com os outros atores e, por fim, com o público incógnito, que só é possível ouvir permanecendo atento aos quase impercetíveis sinais da atenção. Na segunda parte, «O Peixe Dourado», Brook afirma que a qualidade essencial do teatro é a sua constância no instante, no presente. Na terceira parte, «Não há Segredos», fala-nos, de forma quase intimista, sem mistérios nem dogmas, do seu método de trabalho.

*Fios do Tempo* (1998) é uma autobiografia, uma reflexão sobre o seu percurso de vida e carreira profissional, que narra a evolução de uma extraordinária inteligência artística que nos ajuda a compreender a trajetória do homem/criador e, consequentemente a posição de Brook nas artes cénicas. Nesta autobiografia, o homem que o *The New York Times* designou por “lenda viva do teatro”, revela a abundância de fontes, por detrás da sua perpétua paixão pelos atores e pela descoberta do modo mais expressivo de contar uma história.

No livro *Evocar Shakespeare* (1998), Brook aborda os principais aspetos da obra de Shakespeare. Segundo ele, um autor intemporal, estudado através dos tempos, porque a sua obra versa sobre aquilo a que ele chama “grandes questões humanas”. Nesta, Brook fundamenta a sua profunda admiração pelo dramaturgo inglês, uma permanente referência cénica nas suas criações, como noutras de grande relevância no teatro.



Já no livro *Avec Grotowski* (2011), Peter Brook reuniu diversos textos – artigos, cartas, entrevistas e apresentações –, que revelam a sua grande amizade com o encenador polaco, Jerzy Grotowski. Desde o primeiro encontro entre ambos (1960) até a morte do criador do “Teatro Pobre” (1999), Brook desenvolveu o seu estudo sobre Grotowski, para ele um homem extraordinário que fez escolhas éticas e filosóficas radicais, procurando propor um novo papel do ator e da arte na cena teatral contemporânea. Dos seus profícuos diálogos, resultou um depoimento expressivo sobre questões de ordem intelectual, política e artística, que cruzaram o Teatro na segunda metade do século XX.

## **6. INFLUÊNCIAS DE BROOK**

O século XX foi um dos séculos mais determinantes para a evolução e transfiguração das artes cénicas, sobretudo no que diz respeito ao ensino de teatro. Criadores importantes surgem neste período e distinguem-se no panorama teatral, entre eles, Jerzy Grotowski, criador do Teatro-Laboratório, na Polónia; Peter Brook, fundador do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, em Paris; e Eugénio Barba, encenador do Odin Teatret e fundador da ISTA - International School of Theatre Anthropology, na Dinamarca.

Seria redutor falar de Brook e do seu Teatro Sagrado sem falar das suas principais influências, pessoais e profissionais, a partir das quais podemos reconhecer diversas linhas de pensamento e estéticas e até de métodos distintos, principalmente os preconizados por Antonin Artaud, Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski, todos eles, curiosamente, empenhados na busca do teatro sagrado, todos à procura de um contacto com a fonte, com uma natureza mais próxima e mais profunda dos impulsos humanos.

O conhecimento transmitido por estes autores tem um carácter fundamentalmente prático, na medida em que se refere a experiências vividas e, por conseguinte, a um legado/testemunho sagrado, indispensável para as artes cénicas contemporâneas. As suas fontes de pesquisa incidiram em diferentes culturas, tradições e religiões, tanto no ocidente como no oriente, numa busca individual e intimista de um maior autoconhecimento e, no caso particular de Brook, na

confirmação daquilo que considerava ser a sua missão no teatro, isto é, uma nova forma de encenar e de estar na atividade teatral.

Em comum têm uma mesma paixão pelo teatro, pelo mistério da vida, convencidos como estavam de que o verdadeiro teatro deveria representar humanidade, disponibilidade, concentração e noção de coletivo. Que todo o teatro deveria ser vivo, sagrado e transformador.

### **6.1. PETER SLADE**

Sempre definimos o trabalho de Brook como a busca permanente de um teatro genuíno, simples, despojado, um espaço vazio onde o público é parte essencial e participa no jogo, não se limitando a assistir passivamente a uma peça. O teatro é um espaço cheio de vida, mas diferente dela. Onde terá surgido esta ideia renovada?

A infância e adolescência de Brook foram passadas nas décadas de 1930 e 1940, numa Inglaterra onde a educação assumia, mais do que nunca, uma importância primordial. Era uma Inglaterra fortemente familiarizada com o teatro, ciente do papel de relevo que o teatro deveria desempenhar na educação e, sobretudo, na formação da mentalidade de um povo.

Peter Slade<sup>5</sup> (1912-2004), ator e encenador britânico afirma-se como precursor e fomentador de novas ideias. Para ele, o formando deveria ter uma posição mais estimulante, participativa, criativa e crítica e não apenas na captação e memorização da informação (SLADE, 1978:18). “Para a criança drama é criação...Ela nasce para jogar e não para assistir ou desempenhar os papéis que os pais ou professores lhe distribuem” (*Ibid*:1978:29).

Importa conferir protagonismo e abrir espaço para uma verdadeira participação/criação, a partir da qual os jovens poderiam ter “todas as oportunidades para reflectir em conjunto, para trocar pequenas experiências vivenciais” (AMORIM, 1995:107).

Brook entende a infância como “um lugar onde a verdade e os segredos do mundo se revelam mais claramente” (BROOK, 2000a:16-25). Nas suas palestras, livros, estudos e entrevistas, é possível identificar o seu desagrado em relação à antiga forma

---

<sup>5</sup> Peter Slade além de ator e director de teatro foi também escritor, dramaterapeuta inglês e um dos pioneiros no estudo do teatro para crianças.

de educação e a sua concordância com Slade. Para Brook, os professores como que fecham e travam a capacidade expressiva dos alunos. Se há que aprender algo, “um professor é a última pessoa em quem confiar” (BROOK, 2000a:34). No entanto, também diz que “são os ensinamentos dos professores da infância que nos marcam o caminho” (*Ibid*:34). Em Brook, existe a preocupação em ver o teatro como uma profunda aprendizagem, um salto para a realidade, um salto para a vida. Parece claro que a grande convicção pessoal e artística de Brook é a de que o homem deve viver, não se conformando apenas com o facto de existir e de ser um mero observador. Ele deve viver a vida e transformá-la.

Por fim, existe nele uma preocupação constante em humanizar o Homem para o bem comum. Neste sentido, refira-se que Brook viveu na “Era dos Extremos”, num século sangrento, fortemente cruel e desumanizado, numa Europa dita civilizada. Tanto Slade como Brook viram no teatro uma possível proposta de desenvolvimento humano próxima das ideias de Platão, isto é, viram o teatro como uma ferramenta essencial para a (re)humanização e evolução do homem.

## 6. 2. GEORGE IVANOVICH GURDJIEFF

Gurdjieff é o mais imediato, o mais válido e a figura mais representativa, totalmente, dos nossos tempos.

Peter Brook, *Guardian* 1976

A figura de George Ivanovich Gurdjieff<sup>6</sup> (1866-1949) surge no filme de Peter Brook, *Encontro com Homens Notáveis* (1979). Numa entrevista ao *Jornal Brasil*, Brook declara que Gurdjieff foi um homem que “passou a vida a procurar a chave da ciência perdida pelo homem ocidental moderno, a do desenvolvimento interior do homem. E a encontrou” (JORNAL BRASIL.1980). Gurdjieff foi um místico arménio e um dos mestres espirituais mais influentes do século XX. Na década de 1950, Brook conheceu os ensinamentos místicos de Gurdjieff e esta experiência influenciou fortemente a sua trajetória. Gurdjieff sugere que, através do estudo intenso e pragmático de si mesmo, o homem pode trilhar caminhos evolutivos e de expansão da consciência.

---

<sup>6</sup> George Ivanovich Gurdjieff, mestre arménio, espiritual e enigmático, natural da cidade de Alexandrópolis, que ficou conhecido mundialmente como o grande Despertador de Homens.

Gurdjieff converteu o seu conhecimento e experiência orientais numa linguagem acessível ao homem ocidental através de uma disciplina que designou por “O Quarto Caminho”. Assim como Sócrates ensinava e Platão escrevia, também Gurdjieff contou, durante alguns anos, com a colaboração do seu “discípulo” Piotr Demianovitch Ouspensky<sup>7</sup> (1878-1947), autorizado, por Gurdjieff, a registar por escrito os ensinamentos do seu mestre. O fruto deste trabalho foi a obra da autoria de Ouspensky intitulada *Fragmentos de um Ensino Desconhecido - Encontro com o Milagroso*, da qual constam as principais lições do mestre Gurdjieff, que importou da cultura do Ocidente uma metodologia para a evolução da consciência e uma nova filosofia de vida. (Idem) Gurdjieff começou a investigar o que chamou de “fábrica humana” do ponto de vista dos seus centros (o motor, o instintivo, o emocional e o intelectual), despertando os diversos aspetos do ser. Segundo Gurdjieff, o conhecimento das coisas pode ser visto de formas diferentes. Há coisas que se podem conhecer através do corpo, sendo este o principal articulador, ou centro de conhecimento, enquanto outras podem ser conhecidas emocionalmente e outras, ainda, mentalmente. Ouspensky refere, citando Gurdjieff:

[...] devemos compreender que cada função psíquica normal é um meio ou instrumento de conhecimento. Com o auxílio da mente, vemos um aspecto das coisas e dos acontecimentos, com o auxílio das emoções, outro aspecto, com o auxílio das sensações, outro aspecto. O conhecimento mais completo que possamos ter de um assunto dado só pode ser obtido se o examinarmos simultaneamente através dos nossos pensamentos, sentimentos e profundas sensações. (OUSPENSKY, 1989:130)

### **6.2.1. O AUTOCONHECIMENTO: O SENTIDO ESPIRITUAL**

Os ensinamentos de Gurdjieff levantam questões essenciais: Quem sou eu? Porque estou aqui? Qual o propósito da vida, em geral, e da vida humana, em particular? Segundo Gurdjieff, o autoconhecimento é fundamental para obter respostas, pelo que a sua investigação em torno destas questões começa, inevitavelmente, pela observação de si. Acresce referir que Gurdjieff não se limitou apenas à oralidade/escrita, mas buscou a prática através da música e danças sagradas

---

<sup>7</sup> Piotr Demianovitch Ouspensky foi um filósofo e psicólogo russo. Entre as suas obras, destaca-se *O Quarto Caminho*, escrito em 1909. Foi o principal discípulo do mestre espiritual George I. Gurdjieff.

que encontrou pelo Oriente, como a dança dos dervixes de Istambul e as práticas do Sufismo, filosofia segundo a qual nada na história acontece por acaso. As novas realidades, [conhecimentos], são difundidas, as novas energias, [forças], são inseridas nas sociedades através de ações delineadas aos mais elevados níveis da existência espiritual. Os sufis crêem que para:

[...] obter um estado de contemplação mística é necessário fechar os portões dos sentidos físicos, de modo que o sentido espiritual ou o sentido oculto possa operar. A contemplação ou o êxtase é a Noite Mítica, quando o adepto se ausenta de todas as impressões oriundas do mundo exterior, transcendendo a esperança, o medo, a consciência de si mesmo e de toda emoção humana, para que a luz interior possa ser nitidamente percebida. (SPENCE, 2003:127).

No filme *Encontro com Homens Notáveis*, vemos movimentos, danças e exercícios físicos usados pelos sufis com o principal objectivo de estimularem o alinhamento do corpo (energia), do coração (controlo das emoções) e da mente (o pensamento). E desta forma, conseguir com estes exercícios corporais um novo estado de espírito, outra energia criativa, um estado capaz de alcançar outras realidades e experiências sensoriais.

Segundo Gurdjieff, um homem não é apenas um, mas vários que reagem às situações de maneira absolutamente mecânica.

O homem não tem um “Eu” individual. No seu lugar há centenas e milhares de pequenos “eus” separados, que a maior parte das vezes se ignoram, não mantêm nenhuma relação ou, ao contrário, são hostis uns aos outros, exclusivos e incompatíveis. A cada minuto, a cada momento o homem diz ou pensa “eu”. E cada vez este “eu” é diferente. Num instante era um pensamento, agora é um desejo, depois uma sensação, logo outro pensamento e assim por diante, sem fim. O homem é uma pluralidade. O seu nome é legião. (OUSPENSKY, 1989:78)

Brook seguiu durante muitos anos os ensinamentos filosóficos de Gurdjieff e Ouspensky: “A vida só é real quando ‘Eu Sou’”. “Lembra-te de ti mesmo, sempre e em toda parte.” “Se estás em dúvida entre fazer ou não fazer algo, arrisca-te e faz.” “Se estás a meditar e um diabo se aproxima, coloca-o a meditar também” (Inscrições no toldo de Study House, no Prieuré, Paris).

Numa entrevista ao Jornal *El País*<sup>8</sup>, Brook diz que não quer misturar este aspeto da sua vida pessoal com o teatro, mas é essencial compreendermos a importância de Gurdjieff na vida e obra de Brook e presumir que, no que diz respeito à proposta de um Teatro Sagrado, muitas das percepções de ambos são comparáveis. Para Brook, do mesmo modo que a vida é espiritual, também o teatro o será, na medida em que o teatro é um reflexo do real. No entanto, parece haver uma diferença entre a realidade do real e a realidade teatral, ou se quisermos, entre a essência do real e a essência teatral. Citando:

Para mim, a obra de Gurdjieff e de Ouspensky é uma coisa muito importante. É um caminho aberto para uma evolução científica e concreta da vida espiritual. O teatro não é a mesma coisa: é um instrumento para compreender melhor a vida. É um reflexo da realidade, é claro que podemos encontrar nele uma demonstração de todas as realidades. (BROOK, 2014)

Brook afirma acreditar que “todas as práticas espirituais” nos transportam para um mundo invisível e considera que o teatro é um “aliado do caminho espiritual” para nos ajudar a alcançar o invisível:

Todas as práticas espirituais nos levam até o mundo invisível, o mundo das impressões, da quietude e do silêncio. Sem dúvida, o teatro não é o mesmo que uma disciplina espiritual. O teatro é um aliado externo ao caminho espiritual e existe para oferecer visões, inevitavelmente fugazes, de um mundo invisível, que se interliga com o mundo quotidiano e normalmente é ignorado pelos nossos sentidos. (BROOK, 2010:73-74)

De acordo com Brook, a vida no teatro é diferente, exige outra interpretação. No teatro, a vida é mais “visível” e mais “legível”. Ir ao teatro é uma necessidade, uma forma diferente de compreender o sentido da vida.

Vamos ao teatro para reencontrar a vida, mas se não existe nenhuma diferença entre a vida fora do teatro e a vida dentro do teatro, nesse caso o teatro não tem nenhum significado. Não vale a pena fazê-lo. Mas se aceitarmos que no teatro a vida é mais visível, mais legível do que no exterior, verificamos que é ao mesmo tempo a mesma coisa e uma coisa um tanto diferente. (BROOK, 1993:18-19)

---

<sup>8</sup> *El País*, Rosana Torres, crítica: “El ‘Mahabharata’ de Peter Brook entusiasmó a los profesionales del teatro español”, Madrid, 14 de outubro de 1985  
[http://elpais.com/diario/1985/10/14/cultura/498092406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/10/14/cultura/498092406_850215.html) (consultado a 12 de Dezembro 2015)

### 6.2.2. A ILUSÃO DA VIDA: ESSÊNCIA E PERSONALIDADE

Gurdjieff parte da convicção de que o erro primordial do homem é acreditar que o mundo físico/material é a única realidade.

Esta ideia está em sintonia com a Alegoria da Caverna, de Platão: uma ilusão física onde o homem passa a existência em torno de questões irreais sem se concentrar no problema crucial que é o da libertação da matéria. Para Gurdjieff o homem é formado por essência e personalidade, sendo o maior desafio desta jornada existencial conhecermos a nossa própria essência e, conseqüentemente, o nosso verdadeiro eu/ser (despertar). De que forma poderíamos transpor estas ideias para o teatro sagrado?

Lembremos que o homem é constituído por duas partes: essência e personalidade. A essência no homem é o que lhe pertence. A personalidade no homem é o que não lhe pertence. O que não lhe pertence significa: o que vem de fora, o que aprendeu ou o que reflete; todos os traços das impressões exteriores deixados na sua memória e nas sensações, todas as palavras e todos os movimentos que lhe foram ensinados, todos os sentimentos criados por imitação, tudo isto é o que não lhe pertence, tudo isto é personalidade. (OUSPENSKY, 1989:188)

A vida seria a essência e o mundo em que vivemos, seria a matéria. O ator seria a essência e a personagem, a matéria. O teatro (espetáculo) seria a essência e o teatro (edifício/palco), a matéria. O invisível, por sua vez, seria essência e o visível seria a matéria. No homem, a única parte que lhe pertence é a essência. Seguindo este raciocínio, o que realmente pertence ao homem é o invisível.

Brook encontrou no trabalho de Gurdjieff uma filosofia de vida e tornou-se um dos principais responsáveis pela difusão das ideias deste último no mundo, facto que poderá ser visto como uma das pontes entre Gurdjieff e Grotowski.

Já no início do século XX, Gurdjieff falava em autoconhecimento, em como é importante saber viver, afirmando que uma vida boa se baseia no que queremos para nós em cada instante e naquilo que realmente é o essencial. Ciente destes pressupostos, traçou 20 regras de vida que foram colocadas em destaque no *Instituto Francês de Ansiedade e Stress*, em Paris. Destaco uma das que mais aprecio, a Regra

20: Entende de uma vez por todas, definitiva e conclusivamente: Tu és o que decidires SER.<sup>9</sup>

### 6.3. KONSTANTIN STANISLAVSKI

Para aqueles que não são capazes de crer, existem os ritos; para aqueles que não são capazes de inspirar respeito por si mesmos, existe a etiqueta; para aqueles que não se sabem vestir, existe a moda; para aqueles que não sabem criar, existem as convenções e os clichés. É por isto que os burocratas amam os cerimoniais; os padres, os ritos; os pequenos burgueses, as conveniências sociais; os galanteadores, a moda; e os atores, as convenções teatrais, os estereótipos e um inteiro ritual de ações cénicas.

Konstantin Stanislavski

Tal como referido anteriormente, outra importante influência na obra de Brook foi Konstantin Stanislavski (1865-1938), encenador russo que impressionou o mundo das artes cénicas com novas teorias teatrais e a criação de um método próprio de interpretação para atores. Stanislavsky publicou dois livros, *A minha vida a Arte* (1925) e *A Preparação do Ator* (1936). O primeiro é um conjunto de recordações e reflexões sobre as suas experiências, o segundo é uma obra de metodização e divulgação da primeira parte do seu sistema: «O trabalho do Ator sobre si próprio» (Stanislavski:1979:11). A partir das próprias leis da vida/natureza, Stanislavski descobriu uma nova direção no trabalho com os atores, tendo desenvolvido um sistema próprio, com regras/leis como a *atenção, imaginação, músculos, plasticidade, tempo-ritmo, circunstâncias dadas, situações, relação, avaliação, valorização, adaptação e comunhão*. O ator passa, assim, a ter um método específico para, em conjunto com o encenador e a equipa artística, encontrar a credibilidade cénica e ser capaz de, física e emocionalmente, relacionar-se com todas as leis do sistema proposto por Stanislavski e, simultaneamente, encontrar a organicidade<sup>10</sup> de todas as suas ações.

Stanislavski estava mais concentrado no trabalho direto com os actores, próximo de um teatro realista e humanista, estudando um método consistente no

---

<sup>9</sup> Site oficial, Gurdjieff International Review, fonte de ensaios informativos e comentários sobre a história, escritos e ensinamentos de George Ivanovitch Gurdjieff. <http://www.gurdjieff.org/index.pt.htm> (Consultado: dia 15 de Setembro de 2015)

<sup>10</sup> Segundo Vassili Toporkov (1961), a organicidade é o fluxo autêntico de vida sobre a cena, que torna a ação e o ator coerentes e convincentes, numa situação de atuação.



processo de busca e criação, principalmente na memória e imaginação do ator com vista à criação da personagem. Na lição 2 da obra, *A Preparação do Ator*, Tortsov enuncia um dos princípios primordiais que constituiu a verdadeira chave do «Método de Stanislavski»:

Se infringirem as leis da vida orgânica natural e se deixarem de agir de uma maneira justa, então o subconsciente, que é extremamente sensível, alarma-se e retira-se. (STANISLAVSKI:1979:12)

Segundo Stanislavski, a arte deve visar a perfeição e, na verdade, a arte de representar exige a perfeição. A arte não é a vida, nem mesmo a sua imagem. A arte é, em si mesma, um criador; cria a sua própria vida que, por mais abstrata que seja, possui uma beleza além do tempo e do espaço. Para Stanislavski, é difícil despertar a inspiração criadora, mas destruí-la é extremamente fácil (STANISLAVSKI:1979:37-38). De acordo com o seu “sistema”, o ator é o principal foco da pesquisa/investigação. No palco, o ator deveria estar sempre em ação, física ou espiritual (*Ibid*:53). Todas as suas ações deveriam ter justificações interiores, ser lógicas, coerentes e verdadeiras, “a palavra age como uma alavanca, para nos fazer passar do mundo real ao domínio da imaginação” (*Ibid*:63).

Este processo criativo exige do ator a participação ativa de toda a sua pessoa, exige que ele se abandone de corpo e espírito à personagem que lhe cabe desempenhar. É preciso que ele sinta necessidade de responder pela ação, tanto física como intelectualmente (*Ibid*:91). Para Stanislavski, o que importa é a “existência real da vida interior de um ser humano num papel e a sua fé nessa realidade” (*Ibid*:153). Não temos, portanto, de nos preocupar com a realidade material que nos rodeia no palco, pois esta apenas nos proporciona um apoio para os sentimentos. A verdade em teatro é a verdade da cena, que o ator deve usar nos momentos de criação. A verdade no palco é tudo aquilo em que o ator acredita com sinceridade, nele ou nos seus pares. “A verdade não pode ser separada da fé, nem a fé da verdade” (*Ibid*:153).

Stanislavski, tal como Gurdjieff, lembra como é importante conhecermo-nos e, principalmente, observarmo-nos: “Deve ser sempre esta, a cada momento, mesmo inconsciente, a intenção do ator” (*Ibid*:155). Quando Stanislavski fala do público diz-nos simplesmente o seguinte: “o público, o que deseja antes de mais nada, é acreditar em tudo o que se passa no palco. O resultado é o que menos interessa” (*Ibid*:157).

### 6.3.1. ATORES-ESPETADORES-ESPAÇO

Na perspetiva de Stanislavski, o principal propósito do ator deveria ser a procura do “que é eterno na arte, aquilo que nunca morrerá e ficará sempre jovem e acessível ao coração humano” (*Ibid*:213). O grande objetivo é transmitir as mensagens dos grandes clássicos. Sobre o contacto entre atores e o público, Stanislavski afirma que no palco não pode haver real comunicação, senão na medida em que se cria uma troca espiritual entre o ator e os outros. Tanto se pode olhar vendo, como olhar sem ver. “No palco podemos olhar e sentir o que se passa à nossa volta, ou simplesmente olhar enquanto o espírito está fixado na sala ou a passear algures” (*Ibid*:217).

### 6.3.2. AS LEIS DA NATUREZA: ATENÇÃO E ADAPTAÇÃO

No capítulo sobre o Teatro Sagrado, veremos como as leis da natureza do «Sistema Stanislavski», sobretudo no que respeita à atenção e adaptação, são semelhantes às apresentadas no trabalho de Brook. A observação, a escuta e a adaptação são os principais guias que nos conduzem ao Teatro Sagrado. A atenção cénica está diretamente relacionada com a consciência do momento presente num determinado espaço convencional. Já a adaptação está ligada à escuta e ao improviso. Ao ator é exigido um intenso trabalho de *atenção* e *adaptação* no sentido de utilizar toda a capacidade do corpo e da mente na ação e, dessa forma, estabelecer o tão ambicionado contacto com o colega espaço e com o espetador/público.

O ator deveria procurar sempre o novo e evitar a estagnação. Trata-se de uma espécie de estar “desperto”, em permanente estado de alerta, como nos ensina Gurdjieff.

É preciso reaprender a olhar e a ver, no palco. O segredo parece-me bem simples: para desligar a vossa atenção da sala é preciso que se interessem por qualquer coisa no palco. (...) Os olhos são o espelho da alma. Um olhar vazio reflecte uma alma vazia. É importante o ator exprimir no seu olhar todo o conteúdo e profundidade do seu espírito. (...) A partir de agora empregaremos o termo «adaptação» para designar os meios, quer físicos quer espirituais, que usamos para nos adaptarmos uns aos outros nas mais variadas circunstâncias, tendo como fim, um objectivo preciso. (STANISLAVSKI, 1979:96:217:246)

Através da *atenção* e *adaptação* chegamos ao contacto que, por sua vez, nos leva à comunicação com os colegas de cena e a restante equipa de *backstage*, e, simultaneamente, com o público.

Para Stanislavski, esta verdade provém da própria natureza do teatro, que assenta no contacto direto das personagens entre si. O que o público procura é justamente a participação numa emoção coletiva, receber impressões, descobrir o pensamento das personagens. Quando o ator procura contracenar com o seu par através de sentimentos e de pensamentos, numa espécie de jogo de ação e reação, o espectador assiste a uma troca intelectual e afetiva e representa o papel mudo de testemunha que participa indirectamente na ação enquanto durar a comunicação entre actores:

Se os atores querem realmente captar e reter a atenção de um grande público deverão fazer todos os esforços para manter entre si uma troca contínua de sentimentos e pensamentos e ações, cujo conteúdo interior deverá interessar os espectadores. Recomendando-lhes particularmente que prestem muita atenção a isto, porque esta questão de «manter contacto» é fundamental. (STANISLAVSKI,1979:218-219)

O ator deve empenhar-se em saber que é o espírito, ou seja, a vida interior do outro que é preciso atingir e não concentrar-se *“no nariz, olhos, ou botões do seu casaco, como fazem muitos atores”* (*Ibid*:222). Já o público, através das suas emoções vivas, ajuda a revelar o invisível, melhor dizendo, o espírito da cena.

Basta que duas pessoas entrem em contato suficiente íntimo para que se produza naturalmente uma troca mútua entre elas. Eu tento comunicar o meu pensamento e vocês devem fazer um esforço para o compreender. O público é a nossa «acústica espiritual», reenvia-nos sob a forma de emoções vivas o que de nós recebeu. (*Ibid*:225)

Para Stanislavski, só quando fazemos uma real ligação ao espírito é que provocamos vontade e sentimentos em simultâneo, isto é, só quando estas três forças atuam em harmonia podemos criar livremente (*Ibid*:268-269).

Não partam nunca do resultado. Ele aparecerá por si na altura precisa, como consequência lógica daquilo que teve lugar anteriormente. (STANISLAVSKI:1979:207)

#### **6.4. ANTONIN ARTAUD**

Quem sou eu? De onde venho? Sou Antonin Artaud e mal digo isto como só eu o sei dizer imediatamente vereis o meu corpo actual voar em estilhaços, refazer sob dez mil formas um corpo novo no qual jamais me podereis esquecer.

Antonin Artaud

O encenador francês Antonin Artaud influenciou profundamente Brook, que o denominou o “profeta que levantou a voz no deserto”... “um génio iluminado”, aquele

que procurou o novo teatro, um “Teatro Sagrado” com um efeito semelhante “ao da peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela magia” (*Ibid*:26-27). Segundo Brook, tratava-se de um teatro que substituíra a palavra pelo próprio acontecimento.

É provavelmente na Inglaterra, Brook é um caso à parte onde a marca de Artaud é mais evidente. Criação de uma nova linguagem, cênica, utilização expressiva do espaço, recurso a uma violência primitiva e a um horror mítico, decorrente do ritual da cerimônia teatral. (PASQUIER, 1969)

Artaud encontrou grandes afinidades entre o teatro e o sagrado no Teatro de Bali, caracterizado pelo ritual, com as suas máscaras excêntricas e preponderantes que assumem as personagens e metamorfoseiam os atores, as suas indumentárias notáveis e coloridas e as suas danças com um ritmo e efeitos quase hipnóticos. Artaud buscou um teatro assente na energia/força do teatro oriental, com uma profunda tendência metafísica, em contraposição com as tendências psicológicas do teatro ocidental, procurou um teatro metafísico, uma “poesia para os sentidos”

Digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD,1987:51)

Nas suas pesquisas sobre “teatro e metafísica”, Artaud propõe a primazia de um teatro que transmite todas as suas forças e potencialidade ao verbo, ao diálogo, ao discurso. “O diálogo não pertence à cena, pertence ao livro” (*Ibid*:51). Também para Brook, o diálogo não começa com a palavra, “é, [antes], o produto final iniciado a partir de um impulso, estimulado pela atitude e o comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão” (BROOK, 1970:5). Artaud já pensava o teatro como uma experiência intensa, uma vivência transcendente e não como uma interpretação ou representação de algo. Segundo Artaud, o teatro é como uma doença contagiosa, como um espaço alquímico no qual podemos “transtornar-nos”, verdadeira e sensorialmente, e compreender a poesia da vida.

Ora, se o teatro é como a peste, não é apenas porque ele age sobre importantes coletividades e as transtorna no mesmo sentido. Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo. (ARTAUD, 2006:23)

Artaud vê o Teatro Sagrado como um modelo dentro do Teatro da Crueldade e defende um teatro que aposte numa linguagem que expõe concretamente verdades secretas, um lugar para curar a dor, um lugar para reaver uma nova identidade através da junção do físico e do espírito. Para Artaud, o teatro ocidental perdeu a ligação com o divino e o ser humano está doente, porque está mal construído. Em *Para Acabar de Vez com o Julgamento de Deus*, Artaud fala deste corpo humano, explicando que dele devemos extrair Deus e os seus órgãos, desnudando-o:

[...] para extrair do corpo este animalejo que mortalmente o corrói, deus e juntamente com deus, os seus órgãos...levando-o mais uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para refazer-lhe a anatomia. Quando conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade. (ARTAUD,1975:50)

Segundo ele, o Teatro da Crueldade “não é o símbolo de um vácuo ausente”, antes “a afirmação de uma terrível e inelutável necessidade” (ARTAUD,1975:57) e criticava ferozmente um teatro realizado de forma mecânica e poética.

Tudo neste modo poético e ativo de considerar a expressão em cena leva-nos afastarmo-nos da acepção humana, atual e psicológica do teatro a fim de reencontrar a acepção religiosa e mística cujo sentido o nosso teatro perdeu completamente. (ARTAUD,1987:62)

Propondo um teatro alquímico, apto a transformar tanto o ator como o espetador, Artaud vê o ator como um atleta dos afetos, afirmando que “o ator é como um atleta do coração.” (ARTAUD, 2006:151)

O contacto de Brook com as pesquisas e teorias de Artaud dá-se com a leitura da obra deste último, *O Teatro e o seu Duplo*. Num artigo para a revista *Encore*, intitulado “Search for Hunger”, Brook descreve Artaud como um visionário que roça a loucura e trespassa os seus limites (HUNT E REEVES, 1995:68). Segundo Brook, Artaud ambicionava para o seu teatro seguidores dedicados e encenadores devotos “que criariam, a partir das suas próprias vísceras, uma eterna sucessão de violentas imagens cénicas, provocando explosões espontâneas de matéria humana tão poderosas que nunca mais ninguém reverteria ao teatro do blá-blá-blá” (BROOK, 1970:29). Artaud queria que o teatro abrangesse o todo que está reservado ao crime e à guerra. Queria um público sem defesas, que se deixasse perfurar, provocar e assustar, para que ao mesmo tempo pudesse ser injectado com “uma nova e poderosa carga” (*Ibid*:29).

Artaud acreditava que só o teatro nos permitia “libertar das formas limitadas nas quais vivemos no dia-a-dia. Isto fazia do teatro um lugar sagrado”, onde poderíamos encontrar “uma realidade maior” (*Ibid*:29).

Artaud nunca conseguiu atingir o seu próprio teatro sagrado, segundo Brook devido a uma visão desemparelhada e intangível. Na verdade, pretendia uma nova maneira de viver o teatro completamente, “de um teatro no qual a atividade do espectador fosse impelida pela mesma desesperada necessidade” (*Ibid*, 1970:29). Para Brook, Artaud explicado é Artaud traído:

[...] traído porque é sempre apenas uma porção de seu pensamento que é explorada; traído porque é mais fácil aplicar regras a um punhado de atores dedicados do que à vida dos espectadores desconhecidos que entram por acaso no teatro. (BROOK, 1970:29)

Para Artaud, o teatro deveria, antes de tudo, ser mágico, “isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada diretamente aos ritos do teatro, que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica espiritual.” (ARTAUD, 1995:75)

## **6.5. JERZY GROTOWSKI**

Eu considerava, portanto, que o caminho em direção a um teatro vivo podia ser a espontaneidade teatral original.

Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski, encenador polaco, criou um novo conceito de teatro que designou por Teatro Pobre (baseado na utilização de um mínimo de recursos) e um Laboratório de Pesquisa Teatral. Numa fase do seu trabalho marcada por uma reflexão verdadeiramente espiritual, dedicou-se, mais especificamente, a pesquisas e experimentações teatrais centradas em práticas corporais e em questões étnicas e antropológicas que sugeriam ao homem contemporâneo o restabelecimento de valores culturais. Referindo-se à investigação dos processos psicofísicos do ator, Peter Brook afirmou que a contribuição metodológica de Grotowski é impar, só podendo, talvez, comparar-se à de Stanislavski (BARBA, 2006). Para ele, Grotowski é um visionário extraordinário, aquele que mais se aproximou do ideal de Artaud (BROOK, 1970:33). Grotowski tinha, igualmente, um propósito sagrado, defendendo que o

teatro não deve ser “um objectivo em si”, o teatro deve procurar ser “um veículo, um meio de fazer auto-estudo, auto-exploração; uma possibilidade de salvação” (*Ibid:33*).

O ator é o seu próprio instrumento de investigação e para conseguir tocar este instrumento, o artista necessita de utilizar “cada aspecto de si próprio” - corpo, mente e espírito. Por sua vez, para alcançar esse fim, é estritamente necessário um intenso e rigoroso trabalho, bem como uma empenhada proposta de autoconhecimento, ou seja, um conhecimento abrangente de si mesmo, quer como pessoa, quer como artista. De acordo com a terminologia de Grotowski, refere Brook, o ator deixa que a personagem o “penetre”. O importante é vencer bloqueios relacionados com o papel a desempenhar através de um trabalho técnico dos sentidos físicos e psíquicos.

A “autopenetração” está relacionada com a exposição, estritamente dependente da coragem do ator que, segundo Grotowski, se deve “mostrar exactamente como é, pois reconhece que o segredo do papel exige que ele se abra, mostrando os próprios segredos” (*Ibid:33*). Brook vê nesta proposta “um ato de sacrifício, de sacrificar o que a maioria dos homens prefere esconder”. Aqui encontramos o ato de doação que é, simultaneamente, “uma dádiva para o espectador” (*Ibid:33*). Trata-se de uma relação que evoca a que existe entre o sacerdote e os seus fiéis. Uma relação estabelecida pelo teatro sagrado. Brook vê o teatro de Grotowski como sagrado, porque “a sua intenção é sagrada”, porque tem um lugar definido na comunidade e essencialmente porque, através desta doação/sacrifício do ator e do ritual fala-nos da condição humana e da necessidade de arte sagrada (*Ibid:33*).

Grotowski reconhece as importantes influências de Stanislavski e de Artaud nas suas pesquisas, principalmente no que diz respeito ao “transe”, a partir do qual propõe uma técnica de “transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação.” (GROTOWSKI,1987:14)

Grotowski desenvolveu o seu próprio método de interpretação, um intenso trabalho de corpo e voz com os atores na busca pela verdade cénica. Na última fase do seu trabalho, intitulada por Peter Brook, *Arte como Veículo*, o público foi extinto e Grotowski centrou-se apenas no seu laboratório teatral. Explorando temas sagrados como a precisão e o pormenor, o corpo é agora colocado num estado completo de

obediência, experimentando todas as energias profundas e orgânicas num processo criativo com os atores, numa busca assumida pelo sagrado, pelo espiritual: “é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para uma luz fantástica”. (GROTOWSKI,1987:211)

Tendo estudado profundamente Grotowski e o seu trabalho, Brook parece ser um legítimo discípulo das suas teorias. É possível identificar muitas ideias e pensamentos em comum entre ambos e até a utilização de palavras iguais para designar conceitos e experiências muito próximos. Brook e Grotowski pensam o teatro como um acontecimento especial, que ocorre num determinado espaço de atuação. Segundo Grotowski, o ator é um instrumento para a construção da investigação da cena, num intenso processo de conflito e autoconhecimento, já que o papel a representar deveria ser “um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto pela nossa máscara quotidiana – a parte mais íntima da nossa personalidade, a fim de sacrificá-la, de expô-la” (*Ibid*:32). O teatro é uma forma de arte viva capaz de, simplesmente, contar uma história a um público. Através do teatro, Grotowski pretendia inventar um verdadeiro ritual assente sobretudo no ator. Estava interessado e empenhado no estudo do ator tão só “porque este é humano” (*Ibid*:81).

Tanto para Grotowski como para Brook, teatro é o que sucede entre o espetador e o ator. O primeiro não é apenas observador, é também testemunha. Atores e espetadores são observados e observadores, já que é possível que algo coexista durante a actuação dos atores em palco. Por conseguinte, podemos ver o teatro como um veículo de denúncia “dos complexos” das sociedades que expõe as debilidades humanas em prol de uma “autoanálise” individual ou colectiva.

Para que o espectador seja estimulado a uma auto-análise, quando confrontado com o ator, deve existir algo em comum a ligá-los, algo que possa ser desmanchado com um gesto, ou mantido com adoração. Portanto, o teatro deve atacar o que se chama de complexos coletivos da sociedade, o núcleo do subconsciente coletivo, ou talvez do superconsciente (não importa como seja chamado) aqueles mitos que não constituem invenções da mente, mas que são, por assim dizer, herdados através de um sangue, uma religião, uma cultura e um clima. (GROTOWSKI, 1987:36)

O teatro é um ritual de jogo e neste ritual de jogo, o ator, através da personagem, diz algo de íntimo que estava escondido na sua essência, expressando, assim, o seu poder de transformação. Porém, para que o ator opere este impacto



também junto do público necessita de praticar uma disciplina rigorosa e de se libertar de bloqueios físicos e psíquicos, tal como propunham Stanislavski e Artaud nas suas pesquisas. Para Grotowski, “se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda a resistência. Deve virtualmente deixar de existir” (*Ibid*:31).

Grotowski ambicionava criar o “ator santo”, de revelação, capaz de mostrar o invisível, o oculto. Vejamos como ele descreve a diferença entre os conceitos de “ator cortesão” e “ator santo”:

A diferença entre o ‘ator cortesão’ e o ‘ator santo’ é (...) auto-sacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo o limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo: no outro, antes, da sua não-existência. A técnica do “ator santo” é uma técnica indutiva (...) uma técnica de eliminação, enquanto a do “ator cortesão” é uma técnica dedutiva (...) um acúmulo de habilidades. (GROTOWSKI, 1987:30)

O termo “santo” não é usado com sentido religioso. Para Grotowski, é uma metáfora que define “uma pessoa que, através da sua arte, transcende os limites e realiza um ato de auto-sacrifício” (GROTOWSKI, 1987:38). Defende que o ator deve apresentar-se tal como é, não devendo atuar para o espectador, nem para si mesmo, mas sim “trabalhar sobre si mesmo” para algo que surge de dentro da sua essência e se direciona para o exterior, para um verdadeiro contato, um verdadeiro “acto público de confissão”:

Trabalhar sobre a vivência psíquica e corporal do ator para construção de uma determinada personagem ou ação, significa trabalhar sobre si mesmo. Tudo o que o ator faz em cena é como um ato público de confissão, de abertura do seu interior, onde tira todas as máscaras sociais e pessoais e apresenta-se tal como é. (*Ibid*:163-165).

A grande definição de teatro para Grotowski é simples mas marcante. Ele diz de forma objetiva e direta que “a essência do teatro é o encontro” (GROTOWSKI, 1987:48). Trata-se de um encontro entre o ator e o espectador através de um espaço. Neste ato, o importante é olhar para as pessoas, confrontá-las consigo próprias, com as suas experiências e pensamentos, e dar uma resposta. “Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de “dar e tomar” (*Ibid*:182).

Na sua busca do teatro sagrado, o grande contributo de Grotowski foi a constante pesquisa da essência (o que nos pertence) e da personalidade (o que não nos pertence) e os milhares de “eus” do homem. Que pensa Grotowski sobre a essência e que propõe? Como controlar todos estes “eus”?

Segundo Grotowski, o ator deveria fazer um trabalho sobre si mesmo, evitando o mecanicismo e seguindo de maneira precisa e orgânica uma partitura de ações cênicas complexas, de modo a encontrar a essência da ação. O conceito de “essência” aparece várias vezes nas propostas de Grotowski.

A essência: etimologicamente trata-se do ser (being), da seridade (be-ing). A essência interessa-me porque não tem nada de sociológico. É isto que não é recebido dos outros, aquilo que não vem do exterior, que não é aprendido. Por exemplo, a consciência (no sentido de “the conscience”, a consciência moral) é algo que pertence à essência, e que é de todo diferente do código moral que pertence à sociedade. Se tu infringes o código moral, sentes-te culpado, é a sociedade que fala em ti. Porém se fazes um ato contra a consciência, sentes remorso – isto é entre tu e tu mesmo, e não entre tu e a sociedade. (GROTOWSKI, 1996:77)

Tanto Grotowski como Brook são investigadores conscientes da complexidade humana e das suas potencialidades. Veem o teatro como um meio, um espaço experimental de contato e de ação e, frequentemente, advertem para o perigo inerente ao estabelecimento de regras e de modelos rígidos para o processo artístico.

[...] por toda a parte há sempre uma necessidade uma falsa esperança em receitas que possam resolver todos os problemas criativos... essas receitas não existem. (GROTOWSKI, 2007:168)

Profundamente influenciado pelas propostas de Artaud, Stanislavski e Grotowski, Brook traça o seu próprio caminho: subversivo, no sentido usado por Artaud; disciplinado como um soldado, na aceção de Stanislavski, e rico, em contraste com o teatro pobre grotowskiano, sendo que, para Brook, este último significava na sua essência a mesma coisa:

[...] busco um teatro rico tanto quanto Grotowski busca um teatro pobre, porque para mim é quase a mesma coisa. (BROOK, 2010)

## 7. O TEATRO SAGRADO PARA PETER BROOK

### 7.1. ESPAÇO SAGRADO

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cénica.

Peter Brook

Foi durante a década de 1970 que Brook começou a fazer as primeiras experiências teatrais em espaços não-convencionais, explicitando, assim, uma necessidade inadiável de se aproximar do espetador/público. Nestes espaços, fora dos “teatros”, percebeu a real importância do espaço vazio para o ato teatral. Segundo Brook, “um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo”, pronto a receber uma história, um público específico e desconhecido, um espaço de observação genuíno, para que o teatro possa acontecer de forma sagrada. E acrescenta, “nenhuma experiência nova é possível se não existir, previamente, um espaço nu, virgem, puro para a receber” (BROOK, 1993:12). O teatro pode começar, simplesmente, com o encontro entre duas pessoas. “Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa”, algo já pode começar. Todavia, para existir desenvolvimento, “é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto” (BROOK, 2010:12). [E assim] a vida pode começar a circular e é possível ir extremamente longe” (BROOK, 1993:12).

Um espaço vazio, sem cenários que amplifiquem a responsabilidade do espetador no espetáculo é uma proposta que não impõe, nem limita a imaginação do espetador/observador.

Se há um cenário, o espaço não está vazio, está atravancado, mesmo se se trata de elementos de grande beleza. Neste caso, o espírito do espectador, também ele fica mobilado. A ausência de cenários é uma condição para o trabalho da imaginação. Colocar os atores num espaço vazio é colocá-los numa situação idêntica à de uma experiência de laboratório, procuramos qualquer coisa na vida e colocamo-los sob uma luz muito forte para melhor a vermos. (BROOK, 1993:37)

Este pensamento crónico de sobriedade do ato teatral converteu-se no seu maior contributo para as artes cénicas. Com o espaço vazio, Brook também compreendeu outra grande função do teatro: “preencher”, vulgo, preencher o palco, o ator, o espetador, a vida.

O teatro como um lugar que é especial, dotado de uma leveza e de um alcance muito superiores ao do cinema e da televisão (BROOK, 1970:49). Em teatro, a

imaginação do espectador enche o espaço vazio, enquanto a grande tela do cinema representa um todo ligado de maneira orgânica e coerente (*Ibid*:38). Outra grande diferença entre o teatro e o cinema é que o cinema projeta na tela imagens do passado. A nossa mente faz o mesmo durante toda a vida, retendo imagens/memórias. Para Brook, o cinema não é real. Trata-se de uma extensão encantadora e divertida da irrealidade quotidiana “percebida”, (isto é, de uma realidade de cariz “maravilhoso”, por vezes até “fantástico”). O teatro, por outro lado, afirma-se sempre no presente (*Ibid*:56), como um espaço sagrado, porque vazio, porque presente e pleno de possibilidades tal como a própria vida.

## 7.2. A NECESSIDADE DO SAGRADO

Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o homem religioso acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades, na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade.

Mircea Eliade

A partir do texto de M. Eliade, podemos depreender que faz parte da natureza humana acreditar noutra realidade, no sagrado que está presente neste mundo aparentemente real, mas que ultrapassa a existência humana.

E este homem crente vai mais além, acreditando que a vida tem uma origem sagrada e que o homem necessita de reencontrar o verdadeiro significado do “ritual” e da “cerimónia”. Esta é também a crença de Brook.

O ator busca, em vão, uma tradição desaparecida, e críticos e plateia fazem o mesmo. Nós perdemos todo o significado de ritual e cerimónia, seja referente a Natal, aniversários ou enterros, mas as palavras permanecem connosco. E velhos impulsos continuam a agitar-se em nós. Sentimos que deveríamos ter rituais, deveríamos fazer algo para consegui-los e culpamos os artistas por não encontrá-los para nós. (BROOK, 1970:25)

Parece evidente que, para Brook, a culpa não está só nos artistas que não conseguem encontrar o sagrado. Todos devem assumir a sua responsabilidade na ação e aceitar que dentro de cada ser humano existe uma carência extrema de rituais que os façam aproximar-se da fonte do sagrado que é, afinal, o cerne da sua condição humana.

Brook está convencido de que o teatro pode ajudar o homem moderno, actualmente escravizado pela matéria, a sair do seu dia-a-dia (banal quotidiano) e a despertar para outras realidades/verdades. Para Brook, todas as formas de chegar a um lugar são legítimas. Claramente, parece acreditar que existe uma única fonte para toda a experiência humana.

Acredito que existe uma única fonte para toda a experiência humana. Mesmo se esta experiência adquire formas numerosas, cada forma possui uma significação, porque provém de uma única e mesma fonte. As diferentes formas não são tão contraditórias como parecem. (BROOK, 1993b:75)

Para Brook, a essência do teatro descobre-se num mistério chamado “o momento presente, momento esse que é surpreendente” (BROOK, 2010:68). O mundo invisível não tem forma, não muda, e somos incapazes de o compreender de forma racional. Já o mundo visível está em constante mudança (movimento).

As formas vivem e morrem. A forma mais complexa, o ser humano, vive e morre, as células vivem e morrem e da mesma maneira, as línguas, ideias e estruturas nascem, decaem e desaparecem. Em certos momentos únicos da história da humanidade, os artistas foram capazes de estabelecer uniões tão autênticas entre o visível e o invisível, que as suas formas, sendo estes templos, esculturas, quadros, narrações ou músicas, parecem sobreviver eternamente, apesar de que devemos ser prudentes e admitir, que mesmo a eternidade morre; não dura para sempre. (BROOK, 2010:74)

Brook lança a questão “Qual é o nosso propósito?”, e responde, “O que queremos é encontrar a essência da vida, nem mais nem menos. O teatro pode refletir todo o aspeto da existência humana, assim como toda a forma de vida é válida, também toda a forma pode ter um lugar potencial na expressão dramática” (*Ibid*:79)

### 7.3. TIPOS DE TEATRO

O jornalista Vicente Jiménez<sup>11</sup> pergunta a Brook: “O teatro atual interessa-lhe?”

Dito assim de forma geral, não! É como se perguntasse se me interessa a comida. A comida abrange muitas coisas, estou interessado em algo bom. É o mesmo com o teatro. Interessa-me quando existe uma boa experiência. Mas eu não estou interessado em teatro como forma, como

---

<sup>11</sup> *El País*, entrevista de Vicente Jiménez, “Peter Brook: El teatro es un cerebro compartido.” (2014). [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/04/actualidad/1412421885\\_218346.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/04/actualidad/1412421885_218346.html).(consultado a 11 de novembro de 2015)

profissão. O teatro é a comida. Quando as pessoas me perguntam qual é o futuro do teatro eu respondo: Qual é o futuro da comida. (BROOK, 2014)

Como já referenciávamos, no seu livro *Espaço Vazio* (1968), Brook divide o meio teatral em quatro géneros diferentes: o “Teatro Mortal” (aborrecimento do público), o “Teatro Bruto” (sujo e festivo), o “Teatro Imediato” (acontecimento-prática) e o “Teatro Sagrado”, capítulo especial que abordaremos especificamente, por ser esta a matéria fulcral desta dissertação.

Antes de abordarmos o conceito de teatro Sagrado para Brook, creio ser importante e relevante identificarmos alguns dos pontos principais das teorias e reflexões sobre o próprio teatro contemporâneo, do ponto de vista do autor, e em contraposição com a proposta de um teatro sagrado. Segundo Brook, a palavra “teatro” não tem um espaço concreto na sociedade, não tem uma intenção objetiva, existe apenas em frações: “um teatro corre atrás de dinheiro, outro de glória, outro ainda de emoção, um outro busca a política, outro a diversão”. (BROOK, 1970:14)

Algumas vezes estes quatro realmente existem, um ao lado do outro, no West End de Londres ou Nova Iorque, perto de Times Square. Algumas vezes estão bastante separados: o Sagrado em Varsóvia e o Popular em Praga. Outras vezes são metafóricos: dois deles juntos num só espetáculo, num mesmo ato. Às vezes os quatro estão juntos num só momento – o Sagrado, o Popular, o Imediato e o morto, entrelaçados. (*Ibid*:3)

### **7.3.1. O TEATRO MORTO**

Brook entende o Teatro Morto como mau teatro, como um teatro aborrecido e perigoso que pode surgir a qualquer momento, em qualquer lugar e, lamentavelmente, afastar o público, sobretudo se este anseia unicamente por encontrar no teatro mais vida do que na própria vida. E, por vezes, equivocadamente pode transformar um espetáculo mau num sucesso e enganar-se a si próprio. (BROOK, 1970:3)

Quando Brook não usa o termo “morto”, num sentido literal. O “morto” significa, simultaneamente, “deprimente e ativo”, porque o teatro em verdadeira atividade é capaz de mudança, de elevação. Do seu ponto de vista, para se conseguir esta “verdadeira mudança”, há que aceitar, em primeiro lugar, que a maioria do que chamamos de teatro não é realmente teatro. Teatro, atores, críticos e público “estão interligados numa máquina que range, mas que não pára” (*Ibid*:21).

Para Brook, o teatro morto aborda os clássicos, partindo do princípio que este tipo de drama já tem uma forma correta de representação. Na verdade, o teatro morto é, para ele, um gênero de teatro, um estilo específico, que caracterizou uma determinada época – a época clássica: “Todo o trabalho tem o seu próprio estilo. Mas se tentarmos concretizar este estilo estamos perdidos” (*Ibid*:6). Em contraposição a este, Brook propõe a opção de um teatro vivo, a partir do qual as leituras, ensaios, exercícios, improvisação e, principalmente, a sede de descobrir coisas novas são constantes e produtivas. Para Brook, o verdadeiro teatro transporta-nos para a verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria.

Converte o passado e o futuro em parte do presente, permite-nos distanciarmo-nos do que nos rodeia na nossa vida diária e elimina a distância que existe entre nós, que, normalmente, é enorme (BROOK, 2010:80).

Nesta medida, o teatro deve ser encarado como uma experiência coletiva estimulante, “uma arte autodestrutiva” em constante transformação, “escrito no vento”, que reúne todas as noites diversas pessoas com o objectivo nobre de comunicar e de celebrar a vida. Em cada representação, o ator procurará sempre atingir a essência da obra, sempre consciente de que, acabado o espectáculo, “algo de invisível começou a morrer” (BROOK, 1970:7). Para Brook, o teatro, como a própria vida, precisa de agitação, energia, atualidade, mudança, precisa de existir plenamente no seu tempo para que a sua semente possa perdurar e subsistir em determinada comunidade. Deve ser obrado com responsabilidade, com sentido de sacrifício, visto que provavelmente é a arte mais difícil de fazer, por não ser condescendente, por “não aceitar o erro ou o desperdício” (*Ibid*:16).

### **7.3.2. O ENCENADOR “MORTO”**

Segundo Brook, o encenador tem um papel fundamental em todo o processo, “um papel estranho”. Não pode trabalhar como se fosse um Deus e, todavia, esta é a sua principal função, visto que os atores têm uma grande necessidade de um árbitro. O encenador é sempre “um impostor, um guia nocturno que não conhece o território e, entretanto, não tem opção: tem que guiar, examinar o caminho à medida que avança” (BROOK, 1970:21).

O encenador “morto” busca fórmulas, métodos, efeitos, princípios e fins banais. Um encenador “morto” é aquele que procura a repetição, que segue o teatro morto, que não afronta “os reflexos condicionados que inevitavelmente cada sector possui” (*Ibid*:21). O encenador vivo, por sua vez, deve procurar “atacar e ceder, estimular e retirar-se até que a substância indefinível comece a fluir” (*Ibid*:62).

Em suma, para Brook, o encenador tem de descobrir o caminho em conjunto com o ator e detetar barreiras físicas e emocionais sem tentar impor uma interpretação. “Na melhor das hipóteses, um encenador possibilita que um ator revele a sua própria interpretação que, sozinho, ele poderia esconder em si próprio” (*Ibid*:63). Entende que o encenador deve sentir o ritmo do processo e observar todas as suas partes como um todo.

Deve perceber que, em teatro, existe um tempo certo para tudo e que a sua principal função enquanto encenador é ser paciente e reconhecer estes momentos. O papel de um encenador deve ser, em última instância, o de encarar o processo de trabalho como um tempo para debater ideias e esquecê-las, concentrar o trabalho na alegria, na espontaneidade, sem se preocupar com os resultados finais. “A sensibilidade dos atores acende feixes de luz sobre a sensibilidade do próprio encenador – e ele saberá, ou pelo menos verá com mais clareza, que até então não descobriu nada válido” (*Ibid*:60). Para Brook, os motivos/critérios para escolher determinado projecto ou encenação é misterioso:

Justificamos dizendo: Escolhemos esta peça porque o nosso gosto, ou ideais, ou valores culturais exigem que montemos peças deste tipo. Mas por que razão? Se não respondermos a esta questão básica, surgirão milhares de razões subsidiárias: o encenador quer revelar a sua concepção da peça, há uma experiência de estilo a ser demonstrada uma teoria política a ser ilustrada. (BROOK, 2010:31-32)

O encenador pode dar muitas justificações e explicações, mas para Brook, estas respostas são secundárias perante a questão fundamental: “O tema conseguirá atingir uma inquietação ou uma necessidade essencial do público” (BROOK, 2010:32).

### **7.3.3. O TEATRO BRUTO**

Brook descreve o Teatro Bruto como um teatro popular caracterizado pela rudeza, a sujidade, a genuinidade, a “aspereza”, a interatividade e a capacidade de poder acontecer em qualquer espaço e em qualquer lugar. O seu papel é o de



“libertador social”, visto que o teatro popular é “anti-autoritário”. Este género de teatro está muito próximo do povo, das pessoas simples e de formação mediana. Raramente podemos identificar neste teatro um estilo propriamente dito, pois não há uma forma de o fazer, uma convenção, uma limitação ou um determinado método ou fórmula. O Teatro Bruto “não escolhe, nem selecciona: se o público está indócil, então é muito mais importante gritar” (BROOK, 1970:37-38).

Embora o Teatro Bruto e o Teatro Sagrado sejam sustentados pela energia da participação do público, são teatros claramente antagónicos, porque buscam energias diferentes e manifestações divergentes. O Teatro Sagrado irá procurar a interiorização, trabalhar com o invisível que compreende todos os impulsos ocultos do homem.

Já o Teatro Bruto irá procurar a exteriorização, explorar o comportamento humano, porque entende que o homem é “*terrestre e imediato*” (*Ibid*:40).

Não se pode falar, realmente, de Teatro Bruto sem falar de Shakespeare que é, para Brook, o exemplo de teatro que abarca e supera Brecht e Beckett, pois sabe explorar como ninguém a introspecção e a metafísica no Teatro Bruto. Nas suas peças, Shakespeare vai além da vida, passa por vários estágios de consciência e apresenta o homem como um todo, devidamente contextualizado na sua totalidade – as personagens e o universo que estas representam, bem como o público em que estão inseridos. A identificação ou afastamento desta realidade é uma escolha do público. Para Brook, Shakespeare não fez cedências na extensão da dimensão humana.

(O teatro de Shakespeare) (...) não vulgariza o espiritual para que o homem comum o assimile mais facilmente, nem rejeita o sujo, o feio, o violento, o absurdo e a gargalhada vulgar. Passa de um a outro sem esforço, momento a momento, enquanto numa grande investida vai intensificando a experiência, até que toda a resistência explode e a plateia se defronta subitamente com um instante de aguda percepção da textura da realidade. (BROOK, 2010:73)

Segundo Brook, o teatro podia “começar como magia: magia da festa sagrada”. Actualmente, o Teatro Bruto é mais vivo do que o sagrado, e o grande problema é que o teatro já não é apetecível, nem confiável. Temos de prender novamente a atenção do público e fazê-lo acreditar no que vê. “Temos de abrir as mãos vazias e mostrar que não temos mesmo nada escondido na manga. Só então poderemos começar” (BROOK, 1970:55)

#### **7.3.4. O TEATRO IMEDIATO**

Brook vê o teatro imediato como a sua prática teatral, feita no “agora”, sem fórmulas nem segredos, e acredita que o teatro é um lugar muito especial. Segundo ele, a denominação Teatro Imediato “aponta para que devemos descobrir, aqui e agora, os melhores meios de dar vida a um tema qualquer.” O “Teatro Imediato” é definido como “o teatro do que é necessário”, isto é, o teatro que abre um espaço legítimo para os elementos mais puros e para os mais impuros” (BROOK, 2010:51).

Nas palavras de Brook, o teatro é como “uma lente de aumento e também como uma lente de redução”. O palco é um “reflexo da vida”, mas para realizarmos este ato teatral precisamos de um processo de criação assente na “observação de certos valores e na elaboração de um juízo de valor.” O teatro limita a vida em muitos sentidos e ter um único objetivo na vida não é fácil. Já no teatro, o objetivo é claro: desde o primeiro ensaio, o objetivo é sempre visível, e envolve a todos: Representar (BROOK, 1970:56).

#### **7.3.5. O ATOR-ALQUIMISTA**

Representar é um ato mediúnico para Brook – uma arte única no campo das dificuldades das artes, porque o actor tem como instrumento e material de trabalho a sua própria pessoa. O ato de representar começa com um movimento interior mínimo, quase invisível. Esta ideia segue as teorias de Grotowski sobre o ato de posse, os atores “penetrados” – penetrados por si próprios (BROOK, 1970:63). Os atores devem usar todos os meios à sua disposição, mas principalmente devem fazer um ato de eliminação. E de acordo com Brook, para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos – pensamento, sentimento e corpo – devem estar em perfeita harmonia (BROOK, 2010:14). Para Brook, o verdadeiro artista motivado pela criatividade está sempre disposto ao sacrifício. O artista medíocre opta por “não correr riscos”, escolhe ser inflexível e “convencional”. “O ator convencional põe um lacre no seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege ‘constrói’ e ‘lacrar’. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes” (*Ibid*:20). De todas as funções, a mais difícil para o ator é ser “sincero, mas distanciado”. E podemos conseguir alcançar este objectivo através da entrega emocional e da dedicação, princípios fundamentais para

Stanislavski (BROOK, 1970:66-67). O ator tem de ser, simultaneamente, verdadeiro e falso. Tem de ser falso com verdade e mentir verdadeiramente (*Ibid*:68). O verdadeiro ator sabe que a liberdade só existe realmente quando o que vem de fora e o que sai de dentro formam uma combinação perfeita e indissociável (BROOK, 2010:58). O ator é o elo fundamental entre o invisível e o público que assiste ao espetáculo. Dispõe-se a representar, utilizando a sua capacidade para “criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal se transforme num objeto mágico” (BROOK, 2010:38).

É preciso ser um ator de alto nível para realizar esta alquimia, na qual uma parte do cérebro vê a garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, mas com alegria, vê o bebê, a mãe a segurar o filho e a natureza sagrada da relação. Esta alquimia só é possível se o objeto for tão neutro e comum que possa refletir a imagem que o ator lhe atribui. Poderíamos chamá-lo de ‘objeto vazio’.” (*Ibid*:39)

### **7.3.6. O PÚBLICO**

A principal função do público é assistir ao espetáculo. De acordo com Brook, “assistir” é uma palavra essencial. O público precisa de ver/observar e de apoiar o ator, ser seu cúmplice. Um ator que se sacrifica para “capturar algo, fazê-lo encarnar”. Nos ensaios, cabe ao encenador realizar esta função através da observação. “Quando o ator aparece diante do público descobre que a transformação mágica não acontece por magia” (BROOK, 1970:83). Ele precisa de estar constantemente entre o visível e o invisível. “É o que deve fazer um ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo” (*Ibid*:27), ser uma espécie de corrente de transmissão entre o público e o espetáculo. Para Brook, cabe ao ator partilhar com o público o entusiasmo de fazer teatro, sendo esta ação uma profunda libertação, uma verdadeira renovação para dar lugar ao novo, ao presente onde o teatro se afirma de modo a tornar-se mais real do que o fluxo normal de consciência e, ao mesmo tempo, mais perturbador (*Ibid*:81).

Repetição, representação, assistência: três princípios fundamentais para que o teatro possa realmente acontecer, independentemente de ser sempre possível recomeçar, pois em teatro, tudo está em constante mudança, mesmo o teatro em si mesmo: o resultado de um espetáculo é permanentemente novo, um eterno recomeço, porquanto a moldura humana que assiste a este mesmo espetáculo é diferente a cada representação. Sendo o teatro uma zona “quente”, estas manifestações teatrais estão sempre dependentes da interação que for criada entre palco/audiência. Um constante devir, um constante fluxo e refluxo de energias,

empatias e/ou repulsas, consoante a identificação, ou não, do público que “assiste” ao espectáculo.

Nunca podemos voltar atrás no tempo. Quando acreditarmos nesta verdade, então o teatro e vida são uma coisa só. Este é o objetivo elevado. Representar exige disciplina e árduo trabalho, mas quando entendemos o trabalho como brincadeira, este deixa de ser trabalho.

A play is play, uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira (BROOK, 1970:83).

#### **7.4. O TEATRO SAGRADO**

Brook começa por definir o Teatro Sagrado como o Teatro do Invisível-Tornado-Visível:

Chamo-o de Teatro Sagrado por abreviação, mas poderia também chamá-lo de o Teatro do Invisível-Tornado-Visível: O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas. (BROOK, 1970:22)

##### **7.4.1. A PERCEÇÃO DO INVISÍVEL**

Brook define "teatro sagrado" como o teatro onde o invisível aparece e tem por base um verdadeiro silêncio teatral: Um momento de silêncio, cheio de mistério para compreensão racional. “Uma sábia percepção do fato de que é em silêncio que os homens enfrentam os grandes momentos da vida (ROZASK, 1972:90).

O teatro é sempre a busca de uma significação, bem como um modo de torná-la significativa para outros. Este é o mistério. Aceitar o mistério é muito importante. Quando o homem perde o sentimento do assombro, a vida perde o sentido. Não é à toa que na sua origem o teatro era um "mistério". O ofício do teatro, porém, não pode permanecer misterioso. Se a mão que empunha o martelo não tiver um movimento preciso, atingirá o dedo e não o prego. A antiga função do teatro deve ser sempre respeitada, mas não com aquele respeito que dá sono. Há sempre uma escada a ser galgada, para atingirmos níveis superiores de qualidade. Mas onde encontrar essa escada? Os degraus são os detalhes, detalhes minúsculos, a cada instante. A arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério. (BROOK, 2010:64)

Brook alega que se observarmos em pormenor o comportamento humano, bem como os vários ciclos da história, os temas tendem a repetir-se. Por exemplo, podemos reconhecer o poder da manifestação das artes no ser humano e, simultaneamente, perceber o próprio ser humano como apenas um instrumento para o invisível. Brook afirma que uma coisa mágica como a música pode vir de homens, percebemos que

simples homens e determinados instrumentos utilizados “são transformados por uma arte de posse.” E é aqui que podemos reconhecer “o concreto através do abstracto” (BROOK, 1970:23).

A nossa compreensão entende a essência deste momento com simplicidade e reconhecimento. Vemos o músico com a sua personalidade a tocar o instrumento, mas não é ele quem realmente faz a música, é a música que o faz músico naquele momento – “se ele está relaxado, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele e através dele chega até nós” (BROOK, 1970:23).

A primeira vez que Brook teve uma percepção do invisível foi em Reeperbahn, Hamburgo (1946), quando viu um grupo de crianças que tentavam desesperadamente e com grande excitação entrar num bar. Brook ficou curioso e decidiu segui-las. Dentro do clube existia um palco com “um brilhante céu azul”. Dois palhaços estavam sentados numa nuvem pintada, estavam a caminho para visitar a Rainha do Céu. Um deles faz a seguinte pergunta: “O que vamos pedir-lhe?”; “Jantar”, respondeu o outro, e as crianças concordaram, gritando. “O que comeremos no jantar?” Presunto, salsichas... O palhaço começou a falar de todas as comidas impossíveis de conseguir e o entusiasmo das crianças decaiu completamente “transformou-se num profundo e verdadeiro silêncio teatral” (*Ibid*:23). Esta história é extremamente importante, porque perante uma coisa que ali não estava, como que em resposta, uma imagem tornou-se real. Foi aqui que Brook identificou o fenómeno do invisível tornado visível. Assim, é possível dizer que o invisível quando se torna visível, traz-nos um silêncio teatral e preenche uma necessidade maior.

#### **7.4.2. FOME DE TEATRO**

Depois dos anos de guerra e da enorme desumanidade e destruição que caracterizaram a “Era dos Extremos”, Brook fala-nos de um profundo esvaziamento e de um marasmo coletivo. O teatro tentava dar resposta “a uma fome”.

Não havia nada para discutir, nada para analisar – na Alemanha, naquele inverno, como em Londres, poucos anos antes, o teatro respondia a uma fome. Mas afinal, o que era esta fome? Era uma fome invisível? A fome de uma realidade mais profunda do que a forma das coisas que faltavam na vida, uma fome, na verdade, de amortecedores contra a realidade? (BROOK, 1970:24)

Para dar resposta a esta questão, Brook propõe um teatro antigo de ritual, “uma arte sagrada nas suas origens”, com determinadas qualidades e potencialidades e que foi, simplesmente, eliminado, “adulterado”, por desatenção e preservação. Ele acredita num teatro supostamente capaz de alimentar “esta fome de uma outra realidade”. Uma fome presente no interior de cada indivíduo que faz parte de um colectivo que também tem fome do sagrado, um homem que já não se contenta com o divertimento, com um teatro de ilusão. Com a cortina vermelha que se tornou um grande “símbolo de uma escola inteira de teatro” – a ideia de que éramos novamente crianças.” Aqui, o teatro sagrado surge como crítica a um teatro desenraizado da vida.

Mas chegou o dia em que a mesma cortina vermelha não escondia mais surpresas, quando não mais queríamos - nem precisávamos – ser de novo crianças. Quando a mágica popular cedeu a formas de pensamento mais rigorosas; então a cortina foi desmontada e as luzes da ribalta retiradas. (BROOK, 1970:24)

Brook procura sempre alcançar, nas artes, os “fluxos invisíveis que governam as nossas vidas”. Isto só é possível através de uma observação consciente, de uma visão apurada que, infelizmente, está agora na escuridão, mas que foi outrora perspicaz no reconhecimento deste mundo invisível. Muito do teatro centrado nas suas origens e rituais que permitiam a “encarnação do invisível” perdeu-se... (*Ibid*:24). Brook não tem dúvidas quanto à necessidade primária do homem de participar, como noutros tempos, em verdadeiros rituais e cerimónias. Estes rituais, porém, devem estimular uma nova e interessante experiência que alimente o indivíduo/espetador e, conseqüentemente, transforme a sua vida. Mas consciente, Brook alerta para que nem sempre “estas formas verdadeiras, estão à nossa disposição” (*Ibid*:25).

Um grande ritual, um mito fundamental, é uma porta. Esta porta não está aqui para ser observada, mas para ser experimentada e quem possa experimentar a porta dentro de si mesmo, a atravessará com maior intensidade. Portanto, não se deve desdenhar do passado, com arrogância. (BROOK, 2010:74)

Quando o artista tenta encontrar novos caminhos, principalmente usando “a imaginação como única fonte, limita a forma exterior das cerimónias e não consegue ser credível, nem produtivo. A limitação para Brook não é suficiente e não irá atingir o público que, por sua vez, não apreende o ritual proposto e torna-se indolente, completamente indiferente ao que presencia. Para Brook, “a arte deve ser algo vivo e vibrante, deve apelar à violência da alma e não à indiferença de uma mente dissecada” (*apud* Kustow, 2005:19).

### 7.4.3. RITUAL E POSSIBILIDADE

Foi em Stratford-upon-Avon (1964), por ocasião das comemorações do quarto centenário do nascimento de Shakespeare, que Brook se deparou com um exemplo claro da diferença entre o que é um ritual e o que poderia ser um verdadeiro ritual teatral.

Considerou-se que o aniversário de Shakespeare exigia uma celebração ritual. O único tipo de comemoração que as pessoas vagamente concebiam relacionava-se com a ideia de um banquete: e um banquete hoje significa uma lista de pessoas, reunidas em torno do príncipe Phillip, comendo salmão. Embaixadores trocavam acenos de cabeça e passavam o ritualístico vinho tinto. Eu falava com o representante de Stratford no Parlamento. Então alguém fez um discurso formal, ouvimos polidamente – e levantamo-nos para fazer um brinde a William Shakespeare. No momento em que os copos tilintaram – não mais que uma fração de segundo – através da consciência de todos os presentes, todos finalmente concentrados numa mesma coisa, passou a noção de que há quatrocentos anos um homem como aquele existira, e era por causa dele que estávamos ali reunidos. Durante (...) um segundo o silêncio tornou-se mais profundo, havia nele um pinga de significado – um instante depois tudo foi varrido e esquecido. (BROOK, 1970:25)

Para Brook, estamos perante um ritual cénico da celebração da vida de um indivíduo, que todos muito apreciam, um ritual que poderia ter sido intencional, mas que se tornou accidental. Estamos perante todos os sinais de um ritual de celebração: espaço-tempo-personalidades-história-festa etc., embora, na ótica de Brook, “não [saibamos] como celebrar, porque não sabemos o que celebrar”. Muitas vezes, isto acontece, porque só conhecemos o resultado final através dos aplausos. E aqui encontramos a problemática da questão. O ritual precisa de reação? Segundo Brook, existem “dois clímaxes” possíveis numa experiência teatral. Primeiro, “o clímax da celebração” através dos gritos, bravos, do bater com os pés ou intensidade das palmas, e depois o “clímax do silêncio”, que consiste simplesmente no silêncio do público, no final do espetáculo. Seguindo este raciocínio, podemos concluir que para que o ritual possa realmente acontecer, necessitamos que o mesmo chegue ao nosso nível de consciência, precisamos de estar cientes da nossa participação, interação e, por fim, da nossa reação.

Já praticamente esquecemos o silêncio. Chega mesmo a incomodar-nos; batemos as mãos mecanicamente, porque não sabemos fazer outra coisa. E não sabemos, também, que o silêncio é permitido, que o silêncio também é bom. (*Ibid*:25)

#### 7.4.4. A FORMA E A LINGUAGEM

Brook afirma que, em teatro, existe uma forte tendência para abandonar o sagrado, porque “não sabemos como ele poderia ser – só sabemos que o que é chamado de sagrado nos falhou” (BROOK, 1970:26). A forma poética também deixou de funcionar, a poesia dramática, tal como era usada, parece já não fazer sentido no teatro atual e os seus efeitos mais dramáticos estão desgastados. Para Brook, “todas as formas da arte sagrada foram destruídas pelos valores burgueses” e, perante esta crítica, apresenta uma possível solução para encontrar meios alternativos de revezar a palavra, dizendo: Se realmente existe a necessidade de “um contato com uma invisibilidade sagrada através do teatro, então todos os veículos precisam ser reexaminados” (*Ibid*:26).

Por vezes fui acusado de querer destruir a palavra falada. E de fato, neste absurdo, há um grão de verdade. Na fusão com o idioma americano, a língua inglesa em constante mudança raramente foi tão rica, e no entanto, não parece que a palavra seja para os dramaturgos o mesmo instrumento que foi outrora. Será porque estamos a viver numa idade de imagens? (*Ibid*:26)

Brook lança uma questão pertinente: “Será que precisamos mesmo passar por um período de saturação de imagens, para que ressurja a necessidade da linguagem?”

Ele acredita que é provável que sobrevenha um longo período de saturação de imagens e aponta como principal motivo a incapacidade de os escritores atuais conseguirem cruzar pensamentos e imagens através das palavras. Brook identifica Bertold Brecht e Samuel Beckett como os escritores dramáticos mais influentes dos tempos modernos: “Brecht, escreveu textos completos e ricos, mas a verdadeira convicção das suas peças é inseparável da imagística das suas próprias montagens” (*Ibid*:26).

No final da vida, e para surpresa dos seus seguidores, Brecht concluiu que o teatro devia ser ingénuo. Com esta afirmação, ele pretendia apenas dizer que criar e assistir a um espetáculo é sempre uma forma de brincar. “Não é por acaso que em muitas línguas a palavra que designa peça e brincar é a mesma” (BROOK, 1970:43).

Já em Samuel Beckett encontramos uma escrita intensa e pessoal, cheia de “invenções puras”, de “imagens frescas”, uma escrita incrivelmente ligada à vida contemporânea que, no essencial, não procura a explicação, mas sim uma relação



íntima com o espectador. Através das suas “peças brilhantes”, Beckett procura “prestar um testemunho à verdade”. Esta escrita aposta no poder do símbolo capaz de nos questionar intensamente, e, para Brook, um símbolo<sup>12</sup>, o verdadeiro, “é a única forma de expor uma certa verdade” (BROOK, 1970:32).

As peças de Beckett são símbolos no sentido exato da palavra. Um símbolo falso é mole e vago; um símbolo verdadeiro é duro e claro. Quando dizemos “simbólico” frequentemente queremos dizer enfadonhamente obscuro; já um símbolo verdadeiro é específico, é a única forma de expor uma certa verdade. Os dois homens esperando ao lado de uma árvore, os dois homens escravos de uma torre, a mulher enterrada na areia até à cintura, os pais em latas de lixo, as três cabeças nos vasos: estas são invenções puras, imagens frescas, agudamente definidas – e funcionam no palco como objetos. São máquinas teatrais. Não chegaremos a lugar nenhum se esperarmos que elas sejam explicadas, entretanto cada uma tem uma relação connosco que não podemos negar. Se o aceitamos, o símbolo nos provoca uma grande e pensativa exclamação. (BROOK, 1970:32)

Para Brook, o público que entende Beckett é admirável. E este público não cria muros intelectuais incapazes de compreender determinada mensagem. É um público que entende o poder do símbolo que faz do teatro um achado, um acontecimento sagrado, porque conforme refere Brook, ri, grita e no final “celebra com Beckett”; este público energiza e acrescenta aos espetáculos de Beckett poesia, nobreza, beleza, magia – “palavras suspeitas” que, intuitivamente, regressarão ao teatro (*ibid*:32).

No quadro desta problemática da primazia da palavra, importa destacar a importância de Artaud, que procurou um teatro sagrado que substituísse a palavra pelo próprio espetáculo. (*Ibid*:26-27).

Existirá uma linguagem, tão precisa, quanto a linguagem das palavras? Existirá uma linguagem de ações, uma linguagem de sons, uma linguagem de palavra como-parte-da-ação, palavra-como-mentira, palavra-como-paródia, palavra-como lixo, palavra-como-contradição, palavra-choque ou palavra-grito? Se falamos mais do mais-que-literal, se poesia significa aquilo que mais torna compacto, penetra mais fundo. É aí então que ela se esconde? (BROOK, 1970:32)

Para responder a estas questões, Brook formou um grupo de trabalho com a Royal Shakespeare Theatre chamado Teatro da Crueldade. Pretensamente influenciado pelas ideias de Artaud, Brook pretendia investigar estas questões que o poderiam levar a novas e estimulantes descobertas sobre como chegar à percepção do invisível e alcançar um verdadeiro teatro sagrado.

---

<sup>12</sup> Aristóteles já afirmava que não se pode pensar sem imagens. Um símbolo é uma representação por meio de um sinal. O termo símbolo tem origem grega (*symbolon*) e designa um tipo de signo onde a realidade concreta representa algo abstrato.

#### 7.4.5. POSSIBILIDADES DE TEATRO SAGRADO: EXERCÍCIOS

A principal ideia, como confirma Brook, “não era reconstruir o próprio teatro de Artaud.” Utilizaram o nome Teatro da Crueldade por ser um nome “chocante”, porque funcionava como um escudo de defesa, como um cúmplice para as novas experiências teatrais que Brook e o grupo queriam desenvolver, “muitas das quais foram directamente estimuladas pelo pensamento de Artaud” (BROOK, 1970:27). Brook organizou vários exercícios de interpretação que se tornaram famosos nas artes cénicas. O objetivo era a investigação prática do instrumento do ator, ou seja, da “máquina humana”, conceito criado por Gurdjieff do ponto de vista da totalidade dos seus centros – o motor, o instintivo, o emocional e o intelectual. O foco de Brook estava agora centrado no ator, na compreensão da sua capacidade ou inteligência para tornar o invisível, visível.

Segundo Brook, alguns exercícios destinam-se, sobretudo, a libertar o ator, para que ele possa descobrir sozinho o que só nele existe, sujeitando-o cegamente a instruções externas, para que consiga escutar dentro de si movimentos imperceptíveis (*Ibid*:65). Michael Kustow, que participou nos ensaios, afirma que “era um exercício de constituição histórica que não refletia de maneira alguma o sentimento sobre Artaud” (KUSTOW, 1965:958-963).

Os exercícios que se apresentam abaixo são alguns exemplos das experiências e jogos desenvolvidos durante esta fase de investigação e de improvisação teatral:

1º Exercício - Brook coloca um ator no centro do palco virado para a frente, tendo-lhe pedido que imaginasse uma situação dramática sem qualquer movimento físico. Estamos perante um exercício impossível de executar, mas para Brook o grande objetivo deste exercício é, simplesmente, tentar entender e perceber o impossível.

2º Exercício- Brook pede ao ator o mínimo possível e, ainda assim, que se faça compreender. O ator tem de ter a capacidade de descobrir, através de um movimento ou som, o meio mais direto para comunicar. O ator tem de conseguir comunicar uma ideia ou pensamento, mas para conseguir fazê-lo, só tem à sua disposição um dedo, um tom de voz, um grito ou a possibilidade de assobiar.

3º Exercício - Um ator senta-se num canto virado para a parede. No outro canto, senta-se um segundo ator que fica a olhar para as costas do primeiro. O

segundo tem de levar o primeiro a obedecer às suas ordens, mas não pode usar palavras, apenas sendo permitidos sons. Como nos diz Brook, este exercício também nos parece aparentemente impossível de realizar, mas podemos consegui-lo plenamente utilizando “estranhos poderes”, cuja existência em nós, muitas vezes, desconhecemos.

É como atravessar um abismo em cima de uma corda: de repente a necessidade produz estranhos poderes. Ouvi falar de uma mulher que ergueu um carro enorme de cima do filho que estava ferido – uma ação tecnicamente impossível para os seus músculos em qualquer condição previsível. (BROOK, 1970:27)

A capacidade do ser humano é complexa, espantosa e muitas vezes surpreendente. Neste exercício, Brook encontrou um longo silêncio, uma grande concentração, a grande vontade de um ser ator, que é um ser humano, como dizia Grotowski, capaz de se superar depois de várias tentativas até finalmente conseguir que o outro ator se levante e execute o movimento que tinha em mente.

4º Exercício - Consiste em colocar os atores a lutar em duplas, recebendo e dando pauladas, sem que possam tocar um no outro, nem mexer a cabeça, nem os braços, nem os pés. A intenção de Brook era que os atores evitassem qualquer tipo de contato realista.

De acordo com o propósito de Brook, o objetivo era ampliar a resistência dos atores na luta e, simultaneamente, conseguir uma expressão verdadeira. O ator apreende que precisa de concentração, vontade, coragem, clarividência, precisa de usar todo o seu campo emocional se quer realmente “comunicar os seus significados invisíveis.” Essencialmente, o ator descobre que necessita de forma. Não é suficiente que ele se sinta apenas passional, terá de dar um salto criativo e ser capaz de praticar “uma nova forma que contivesse e reflectisse os impulsos”. A esta nova forma de fazer as coisas podemos chamar “verdadeiramente”, de uma “ação” (*Ibid*:28)

5º Exercício – Cada ator tem de interpretar uma criança. Neste exercício, acontece um momento muito importante: ao tentarem representar uma criança, os atores procuram, inconscientemente, imitar esta ideia através de movimentos, expressões, sons, etc. O resultado deste exercício para quase todos eles foi desastroso. Chegada a vez de o ator mais alto do grupo fazer o exercício, algo de mágico, sagrado,

aconteceu. Espontaneamente, sem grandes movimentos e sobretudo sem querer imitar uma criança, o ator conseguiu, através da sua representação, passar de modo credível a imagem de uma criança e convencer completamente todo o grupo. Como? Brook diz-nos que não pode descrevê-lo:

Aconteceu como comunicação direta só para aqueles que estavam presentes. É isto que alguns teatros chamam de magia, outros de ciência. Mas é a mesma coisa. Uma ideia invisível foi corretamente revelada. (BROOK, 1970:28)

Brook explica que o ator que executa o gesto não está apenas a preencher uma necessidade criadora, mas a representar para o espetador. De acordo com este raciocínio, é necessário compreender a verdadeira ideia de espetador que, por vezes, se quer “presente, mas ausente, ignorado e, no entanto, indispensável”. Para ele, o trabalho do ator nunca é para o público e, contudo, é sempre para ele, ou seja, o ator deve fazer um esforço para tomar o espectador seu cúmplice, um verdadeiro recetor/emissor que, por vezes, precisa de ser esquecido, mas permanece sempre no pensamento. Cada ação, cada “gesto é uma afirmação, uma expressão, uma comunicação e uma manifestação privada de solidão – é o que Artaud chama de um sinal através das chamas”. Todavia, para que esta ligação ou contato possa acontecer temos de encontrar uma “comunhão de experiência” (BROOK, 1970:28). Neste trabalho de pesquisa desenvolvido sobretudo com os atores, Brook procurou “despertar os atores” para uma suposta nova percepção deles próprios e dos seus processos interpretativos, de todas as suas capacidades criadoras conhecidas e desconhecidas, a necessidade de se perceberem como artistas responsáveis pela busca e seleção a partir de várias formas de representar determinado pensamento ou objecto. O grande objetivo destas experiências era idêntico, descobrir se o invisível poderia ser revelado simplesmente através da presença do ator e como poderiam fazer verdadeiras experiências com o silêncio:

Propusemo-nos descobrir a relação entre silêncio e duração: precisávamos de uma plateia para colocar diante dela um ator silencioso e examinar os variáveis graus de atenção que ele pudesse despertar. Depois experimentamos o ritual, no sentido de esquemas repetitivos, vendo como era possível conseguir desta forma mais significado com mais rapidez do que através de uma sucessão lógica de acontecimentos. O nosso objetivo em cada experiência, boa ou má... era o mesmo: pode o invisível ser feito visível através de presença do intérprete? Sabemos que o mundo da aparência é uma crosta – debaixo desta encontra-se a matéria fervente que vemos quando espiamos dentro de um vulcão. Como podemos obter esta energia? (BROOK, 1970:28)

Para Brook, o visível (físico) é superficial; o que realmente é essencial é o invisível (transcendente), que nos pode colocar em contacto com uma energia poderosa. Uma realidade absoluta, como procurou Artaud na sua busca pelo teatro sagrado, criando um teatro que Brook percebe como uma procura atormentada por um teatro violento, menos racional, mais extremista, menos verbal, mais perigoso. Há uma assumida procura do choque que rapidamente se desgasta e, conseqüentemente, deixa de sustentar o drama presente. Precisamos de ter um propósito, caso contrário o ator perde rapidamente o espetador, que regressará “ao seu estado anterior... a inércia é a maior força que conhecemos” (*Ibid*:30).

#### **7.4.6. O HAPPENING E O SAGRADO**

Nas suas pesquisas, Peter Brook tentou utilizar as inovações do *Happening* no teatro. O espetáculo de Brook, chamado *US*, (1966-1967) baseava-se na guerra do Vietname. Segundo a análise de Jean-Paul Sartre, “um meio-termo, por conter o *Happening* os limites da representação” (SARTRE, 1967). Para Brook, o *Happening* é o exemplo de um acontecimento que pode ter um grande impacto no espetador, mas que dificilmente alcança o sagrado, visto que não se preocupa com a percepção do invisível. É uma invenção poderosa que “destrói num só golpe muitas formas mortas”. Um *Happening* pode ser espontâneo, formal, anarquista, pode acontecer em qualquer lugar sem tabus. Um *Happening* pode “gerar energia intoxicante. Atrás dele, está o grito “Acorde” (BROOK, 1970:30). Brook entende o *Happening* como uma pintura que “procura ser um objeto novo, uma nova construção trazida ao mundo para enriquecer o mundo, para adicionar mais à natureza, para colocar-se ao lado da vida” (*Ibid*:31).

A teoria do *Happening* é como uma prática que consiste, sobretudo, em agitar, em fazer com que o espectador desperte para uma nova visão, que “acorde” para ver a vida com outros olhos (*Ibid*,30).

*Happening*: são palavras permutáveis. As estruturas são diferentes: mas ambos são reuniões sociais deliberadamente construídas, que buscam uma invisibilidade para interpretar e animar o comum. Nós que trabalhamos em teatro temos, implicitamente, o dever de ir adiante e saciar esta fome. (BROOK, 1970:31)

De acordo com Brook, os *Happenings* são importantes, porque transportaram para a vida “a mais exigente de todas as formas”. Embates e surpresas imprimem-se no inconsciente do espectador, de tal modo que ele fica espontaneamente mais aberto, mais desperto. O ator e o espectador estão diante de uma possibilidade desconhecida. “O instante tem que ser usado, mas como, para quê? Um teatro sagrado não só manifesta o invisível, como intenta criar condições que facultem a sua percepção. O problema essencial do *Happening* é o descuido com o enigma da percepção. Ingenuamente, ele acredita que o grito “Acorde” basta; que o gritar “Viva” fornece vida. Naturalmente é necessário mais do que isso. Mas o quê? “O que buscamos afinal?” (*Ibid*:31).

A única pergunta que me interessa? Qual é a natureza da experiência teatral? Para quê? Em que consiste? (CROYDEN, 2003:103)

Brook relembra que “todas as religiões declaram que o invisível é sempre visível”, mas que invisível-visível não pode ser visto automaticamente, podendo apenas sê-lo em certas condições, que podem ser relacionadas com autênticos estados de atenção ou determinada compreensão. De qualquer maneira, para Brook, “compreender a visibilidade do invisível é um trabalho que dura uma vida”. E “arte sagrada”<sup>13</sup> é um meio que pode ajudar o homem a ter uma maior percepção da sua própria existência. “Um teatro sagrado não só apresenta o invisível, mas também oferece condições que possibilitam a sua percepção” (BROOK, 1970:31).

#### **7.4.7. O LIVING THEATRE**

O objectivo do *Living* é de colocar em ação a ideia de Artaud: que cada momento se torne espetáculo, terror, delírio, sonho, mistério... a vida voltaria a ser o rito arcano, a poetização perpétua do presente... (FRENKIEL, 1968:110)

Segundo Brook, o *Living Theatre* é “especial, em todos os sentidos da palavra”. Representando uma importante estrutura social, excepcional nas artes contemporâneas trata-se de uma comunidade nómada que viaja pelo mundo, segundo as suas próprias leis e convicções, surge em Nova Iorque (1947), como grupo de teatro

---

<sup>13</sup> Arte Sagrada - Criação de imagens – Frequentemente usada em estátuas, objetos e pinturas – que expressam significados poderosos e símbolos auspiciosos.

experimental criado por Julian Beck e Judith Malina empenhados num teatro de intervenção e denúncia política/social. Num teatro transformador de consciências.

O Living é uma comunidade que usa a sala teatral como uma Praça, e sai para as ruas e para aqueles lugares onde se luta contra as violências e as repressões da sociedade. (CRUCIANI/FALLETTI 1999:79)

Segundo Brook, o *Living Theatre* busca o sagrado em muitas fontes sem nenhuma tradição específica – ioga, zen, psicanálise, livros, provérbios populares, descobertas, inspiração – um ecletismo rico (BROOK, 1970:35) – oferecendo a todos os membros uma autêntica forma sagrada de viver o teatro.

[..] trabalham juntos; eles fazem amor, têm filhos, representam, inventam peças, fazem exercícios físicos e espirituais, dividem e discutem tudo que encontram pelo caminho. São, acima de tudo, uma comunidade; mas eles só são uma comunidade porque têm uma função especial que dá sentido à sua existência comunal. Esta função é representar. (BROOK, 1970:34)

Brook acredita que o amor pela arte, pela representação, pelo acontecimento teatral, é o grande motor desta comunidade, deste coletivo que encontrou uma grande necessidade comum. No *Living Theatre*, três necessidades se converteram numa: O grupo existe para representar, ganhar a vida e por fim celebrar os seus espectáculos que “contêm os momentos mais intensos e íntimos de uma vida coletiva” (*Ibid*:35). Na busca de uma genuína forma de viver a vida como um verdadeiro Happening em constante circulação e transformação. Querem encontrar “um significado para suas vidas”, querem desfrutar desta experiência existencial e fazer uso pleno da sua arte (*Ibid*:34). Esta ideia e estado de espírito aproximam o *Living Theatre* do teatro sagrado de Brook.

#### **7.4.8. O TEATRO SAGRADO: PONTOS COMUNS**

Podemos facilmente identificar vários pontos comuns nos diversos teatros abordados por Brook, como os de Artaud, Grotowski e Beckett, por exemplo, ou mesmo nos diferentes processos utilizados por estes criadores na sua busca por um verdadeiro teatro sagrado. Entre esses pontos comuns, destacamos sobretudo os meios limitados, o trabalho intensivo, a disciplina rigorosa, a precisão absoluta e ainda o facto de que, como afirma Brook, “quase como se fosse uma condição, são teatros para elite” (*Ibid*:33). O termo “elite” é usado para designar um teatro mais restrito,

dirigido a um número reduzido de espetadores por sessão/temporada. Uma ocasião, Grotowski disse a Brook: “A minha busca é baseada no diretor e no ator. Tu baseias a tua no diretor, ator e público” (BROOK, 1970:33). Serão estes os únicos teatros possíveis para tocar a “realidade”?

Estes são sem dúvida reais para si próprios; eles encaram a questão básica: ‘Porquê afinal o teatro?’ E cada um encontrou a sua resposta. Cada um deles começa pela própria fome, trabalham para diminuir esta necessidade. Entretanto, a própria natureza desta resolução, o carácter elevado e sério, inevitavelmente trazem a esta escolha uma cor, uma limitação ao campo de trabalho. (BROOK, 1970:33-34)

Para Brook, estes teatros examinam todas as possibilidades da vida, mas só conseguem atingir uma parte muito pequena da própria vida. Um encenador que trabalhe com princípios que existem fora de si pode cometer o erro primário de pensar que o seu trabalho é extremamente objetivo e isento. Através da criação de exercícios, na orientação do ator com base nas propostas cénicas exigidas pela situação textual, o encenador acaba por refletir o seu próprio estado de espírito no palco. O ideal seria o encenador “estimular um tamanho fluxo de riqueza interior do ator”, no entanto, a forma do diretor manifesta-se, habitualmente, durante todo o processo (*Ibid*:34).

A experiência teatral é muito mais ampla do que o espaço físico consegue abarcar, pelo que a conceção teatral exige sempre um ritual. O teatro sagrado aborda um espaço e um tempo onde o invisível pode aparecer como uma necessidade maior, que passa obrigatoriamente pelo ator e nos atinge de forma direta. Neste sentido, o teatro mais não é do que um lugar onde é possível colmatar uma das maiores necessidades do homem: a premência pela verdade, pelo que tem a difícil função de se manifestar como um lugar de autenticidade, de sinceridade, um lugar de vida (*Ibid*:55).

Este teatro sagrado não busca só a evasão/libertação, procura também criticar um teatro separado da vida quotidiana. Quer denunciar e expor verdades que permanecem ocultas dos nossos sentidos no dia-a-dia. “Qualquer ideia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela” (*Ibid*:80).

Para Brook, o modelo é Shakespeare, cuja trama teatral apontava para o sagrado, para o metafísico, sem nunca cometer o erro de se alongar muito no plano superior. Shakespeare tinha consciência do quanto era difícil o homem ficar na



companhia do absoluto, donde a necessidade de nos trazer de volta ao mundo real/visível (BROOK, 1970:34).

Brook encontra em qualquer espaço um palco. Um espaço vazio, um espaço cénico a ser preenchido, com muito ou com pouco, sugere uma arte dramática depurada, baseada no triângulo ator-espetador-espaço. O Espaço Vazio tornou-se uma referência mundial e acabou por alcançar o estatuto de clássico. O Teatro Sagrado quer tornar visível o invisível, explorar campos interiores, aspirar a um ritual genuíno. O Teatro Bruto é sujo e festivo, o lugar do político por excelência. Brook procura um novo teatro isabelino, uma relação com o público, necessária e ambiciosa. Serve-se de vários meios e formas para chegar ao teatro da celebração, da exploração, convertendo palco e audiência num teatro do sentido, partilhado, num teatro vivo.

Segundo ele, não é possível ver tudo a partir do invisível, mas devemos tentar buscá-lo, admitir o nosso fracasso e voltar a tentar...

#### **7.4.9. O ESSENCIAL DO TEATRO SAGRADO**

O Teatro Sagrado envolve a existência de algo ainda mais invisível, situado num outro patamar da compreensão comum, invisível, desprovido de limitações de espaço ou de tempo e que “contém fontes de energia extremamente poderosas” (BROOK, 2010:49). Nestes campos energéticos muitas vezes incógnitos, encontramos “impulsos que nos guiam para a 'qualidade'. Todos estes impulsos humanos, instintivos provêm de uma fonte, cuja natureza desconhecemos, mas que somos capazes de reconhecer quando tal se nos afigura. Ela não comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. É o que designamos – já que temos que usar palavras – por sagrado” (*Ibid*:49). O sagrado está sempre presente, e se assim não fosse não existiria.

É ridículo pensar que o sagrado existe no topo da montanha e não no vale, no domingo ou no *shabbath* mas não no resto da semana. Se o momento presente for acolhido de modo particularmente intenso (...) a fugidia centelha da vida pode despontar no som certo, no gesto certo, no olhar e na reação certas. Assim, em mil formas totalmente inesperadas, o invisível pode aparecer. Quem anseia pelo sagrado deve procurar com atenção. (BROOK, 1970:49)

O sagrado é uma metamorfose qualitativa do que, originalmente, não era sagrado. O teatro baseia-se nas relações entre seres humanos que são sagrados pelo facto de serem seres humanos. “A vida de um ser humano é o visível através do qual o invisível pode aparecer” (*Ibid*:50).

O Teatro Sagrado como o Teatro do Invisível? É impossível descrever o invisível no teatro. O que podemos fazer é dizer o que acontece quando identificamos o invisível: um verdadeiro silêncio teatral se estabelece.

## 8. PROCESSOS CRIATIVOS: O SENTIDO SAGRADO

Quando trabalhei em *A Winter's Tale*, descobri que a maneira de entender uma cena não é discuti-la, mas fazê-la.

Peter Brook

Falar de processos criativos e de interesses artísticos é sempre complexo, sobretudo no que diz respeito às criações de Peter Brook que, como já observámos, nunca segue fórmulas ou indicações processuais, pois cada projecto é uma nova descoberta, sem segredos, sem conceções demagógicas ou convicções inacessíveis. O princípio mais evidente desta forma de pensar está no facto de que, quando encena, Brook não tenta “impor o seu ponto de vista à obra”, mas sim fazer dela uma obra “plural”, de maneira que o público possa escolher “os aspectos que mais lhe interessam”, pois, segundo ele, o público deve escolher livremente.

Quando dirigia uma peça, não procurava impor o meu próprio ponto de vista à obra; pelo contrário, procurava torná-la tão multifacetada quanto pudesse. Como consequência, o público era continuamente livre para escolher, a cada cena e a cada momento, os aspectos que mais lhe interessavam. É evidente, no entanto, que eu também possuía as minhas preferências e fiz, no filme, aquilo que um realizador de cinema não pode evitar, que é mostrar aquilo que os próprios olhos vêem. (BROOK, 1992:250)

Brook desenvolve os seus processos criativos de forma relaxada, presente, coletiva e sem nenhuma técnica definida. Para ele, o importante é ser livre para construir e desconstruir, sistematicamente, procurando vários caminhos e utilizando todos os meios que tornem possível a participação de todos os intervenientes num determinado projeto. Na sua obra, *Ponto de Mudança* (BROOK, 2000b), afirma:

Não tenho uma técnica. A preparação da direção significa ir em direção a esta ideia. Começo a desenhar um cenário, rasgo-o, e volto a trabalhá-lo... (BROOK, 2000b:11)

Talvez possamos sustentar que Brook criou uma forma de trabalho semelhante à de Gurdjieff quando nos fala de três etapas de trabalho. A primeira corresponde ao

trabalho do ator sobre si próprio, a segunda ao seu trabalho com os colegas e a terceira ao trabalho para o trabalho.

O trabalho do ator sobre si mesmo passaria pelo autoconhecimento e pela redescoberta da sua essência. O trabalho com os colegas, por sua vez, procuraria criar condições para um trabalho evolutivo e estimulante. Aqui, o contacto com o colega de trabalho é essencial, pelo que a personalidade passa a ser um instrumento de trabalho com vista a um objetivo comum. Uma intenção coletiva poderosa, criadora de uma energia subtil que une, transforma e constrói o invisível. Grotowski chama a este fenómeno o fenómeno da indução, isto é, o grupo torna-se responsável pelas condições do processo criativo e, por isso, o contacto com o espaço físico é fundamental. Assim chegamos ao trabalho para o trabalho. O trabalho parte de todos e para todos. Brook classifica indiretamente o contacto como um mundo invisível que é preciso tornar visível. Para ele, o invisível é mais profundo do que as configurações da psicologia, tratando-se de fontes de energia que estão no campo de ação do sagrado. As criações de Brook, não só se evidenciam pelas pesquisas visionárias de aspetos culturais e integradores, mas também se destacam pela busca do essencial, de um teatro transformador, o tão ambicionado teatro sagrado.

### **8.1. OS ENSAIOS**

Durante o processo de criação, Brook define três tipos de relacionamento. O relacionamento inicial é o de diretor/assunto/cenógrafo, durante o ensaio, é o de ator/assunto/diretor e, por fim, o de ator/assunto/público.

Na fase dos ensaios, o mais importante para os atores é vencer inúmeras preocupações, desenvolvendo caminhos que os levem à criação de “marcas imprevisíveis” (BROOK, 1970:57).

Para Brook, o primeiro ensaio é “como a ação de um cego guiando outro”. No primeiro dia, o encenador pode expor todas as ideias de base, apresentar desenhos de cenários, figurinos, livros, fotografias, ou começar com ensaios de leituras. Pode falar, beber ou até mesmo brincar. Porém, o grande objetivo deste ensaio é conseguir chegar ao segundo. O segundo ensaio é diferente. Nele encontramos já “um processo em desenvolvimento”. Segundo Brook, tudo o que se faz num ensaio afeta o processo.

É, por isso, importante criar um bom ambiente de trabalho e assimilar que o crescimento dos ensaios é, por si só, “um processo de desenvolvimento”. Em teatro existe um tempo certo para tudo e, por conseguinte, há que cultivar a constância e reconhecer estes momentos (*Ibid*:60). Durante o processo de trabalho, Brook demonstra grande flexibilidade e disponibilidade. Por vezes, concentra toda a atenção num ator, outras vezes concentra-se unicamente no coletivo. Não existe em Brook “trabalho individual”, pois entende que a sua principal função é sentir o ritmo do processo e observar todas as suas partes como um todo. Para ele, o processo de trabalho implica um tempo para debater ideias e esquecer-las, concentrar o trabalho na alegria, na espontaneidade sem preocupações com os resultados finais.

Há lugar para discussão, para pesquisa, para o estudo da história e dos documentos, bem como há lugar para urrar, uivar e rolar no chão. Há também lugar para relaxamento, informalidade, camaradagem, mas há também uma hora para silêncio, disciplina e intensa concentração. (BROOK, 1970:57)

Esta análise centrar-se-á em duas obras/criações de Brook: *Mahabharata* (1985) e *Hamlet* (2000), que tiveram igualmente adaptações cinematográficas realizadas pelo próprio Brook (DVD), procurando ambas, como é evidente, indícios de um teatro sagrado. *Mahabharata* e *Hamlet* são consideradas as obras mais “Sagradas” de Peter Brook, por serem textos próximos do mito, repletos de enigmas e ricas em ensinamentos profundos sobre a existência e a condição humanas. No teatro sagrado, Brook encontra dois possíveis processos para falar da condição humana: o primeiro, é a inspiração pela qual todos os princípios “positivos da vida podem ser revelados”. Este processo está sujeito à revelação e não pode simplesmente “acontecer através de desejos sagrados”. O segundo, é através da “visão honesta”, através da qual o artista testemunha o que viu (BROOK, 1970:31). Por exemplo, o sentido de justiça de Hamlet não é uma virtude, mas sim o elemento que o torna cego perante a verdade da sua condição de refém de uma vingança obstinada, cujo propósito é destruir a vida de todos os que o rodeiam e a sua própria. Nestas obras, podemos facilmente verificar a complexidade e ascensão do mito como um modelo exemplar de humanização, uma história sagrada em torno dos temas prediletos do sagrado, vida-morte-eternidade, bem como testemunhar que a superação, a existência de uma ligação com o divino, a

presença de uma força interior, com aptidão para a observação e o desapego em relação a tudo o que pode tornar-se prejudicial à existência humana, são chaves capazes de abrir todas as portas para o sagrado. Na realidade, não há no homem separação entre o sentir, o pensar e a sua ação. Corpo, mente e ações são partes de um todo, ou seja, são formas distintas de expressão de um determinado ser humano. Todas estas partes estão integradas e acabam por fazer parte de um todo. O mistério será descobrir como perceber este interior que é, de facto, a verdadeira essência ocultada aos nossos sentidos. Na perspetiva de Brook, o teatro pode ser um dos caminhos para se chegar ao interior de cada indivíduo. Mais do que abordar especificamente os processos criativos destas obras, importa destacá-las como as que mais evidenciam uma evolução ideológica, penetrante de investigação e submersão no sagrado, na obra e vida de Peter Brook.

Em *Mahabharata* (1985) e em *Hamlet* (2000), podemos encontrar o multiculturalismo como uma já assumida marca estética e universal ancorada na problemática da identificação/distanciamento. Em ambas as criações, todo o espaço é minimalista e cerimonial. Os atores, quase sempre de diferentes nacionalidades, dominam o espaço cénico constituído por uma escassa cenografia, sonoplastia e luminotécnica.

Segundo Brook, o importante é que o espetador se levante e puxe os próprios cabelos. Ou seja, “que se vire do avesso para ver o mundo inteiro com olhos novos” (BROOK, 1992:76). Encontrar o espírito criativo do sagrado em *Mahabharata* (1985) e em *Hamlet* (2000) não é uma tarefa fácil, exata ou de entendimento imediato. O fascínio de Brook por estes grandes clássicos, cheios de ensinamentos sobre a vida-morte-espiritualidade, é, no entanto, convencional e visível, como podemos verificar pelas suas próprias palavras. Tanto *Mahabharata* como *Hamlet* são obras intemporais e filosóficas que nos transformam e nos despertam para uma nova experiência/vivência. Brook segue uma forte disciplina e rigor e denota um grande sentido de responsabilidade criativa e estética. Podemos identificar este rigor quase militar, tanto em *Mahabharata* (1985), como em *Hamlet* (2000), através das marcações/corpos dos atores e da proposta cénica de todos os elementos que constituem a encenação. Tudo nos parece estar no lugar certo, da melhor maneira

possível. Apesar de buscar sempre a simplicidade das suas propostas, Brook cria um ambiente claramente cerimonial em *Mahabharata* e transcendental em *Hamlet*.

Em ambas as obras, identificamos a sugestão para o teatro sagrado através do forte envolvimento do espectador numa viagem cheia de possibilidades e descobertas intensas.

Seguiremos o pensamento de Brook de não adotar uma forma exclusiva, de não fechar portas e de deixar espaço para uma compreensão mais empírica destas obras influentes.

Devemos situar-nos entre o 'tudo é possível' e o 'qualquer coisa não é aceitável'? A disciplina, em si, pode ser tanto negativa como positiva. Pode fechar todas as portas, negar a liberdade ou, no extremo oposto, constituir o rigor indispensável para emergir do lamaçal de "qualquer coisa". Por isso é que não há receitas prontas. Permanecer muito tempo na profundidade pode se tornar aborrecido. Permanecer muito tempo no superficial logo se torna banal. Permanecer muito tempo nas alturas pode ser intolerável. Temos que estar em movimento o tempo todo. (BROOK, 2010:52)

## 9. MAHABHARATA

*Mahabharata* é o todo...abrangente, prático, espiritual, metafísico... é o material mais rico com o qual trabalhei...

Peter Brook

*Mahabharata* estreou em 1985, no Festival de Avignon, após doze longos anos de pesquisa. Nos três anos que antecederam a sua estreia, o trabalho foi intenso e energético, o grupo ensaiou *Mahabharata* sem parar e com total dedicação e empenho. No início, era uma cegueira – “nós estávamos cegos pela obra...” (BROOK, 1985 – *Alternatives théâtrales*, nº24). Só a partir desta frase de Brook podemos avaliar como esta criação/espetáculo de nove horas baseado no *Mahabharata* marcou profundamente Brook, tanto a nível pessoal como a nível profissional.

[..] começámos a compreender por que se tratava de uma das obras mais importantes da humanidade e de como, tal qual todas as grandes obras, ela era tão distante e, ao mesmo tempo, muito próxima de nós. (BROOK, 1992b:213)

*Mahabharata*, escrito na forma de um grande poema – “o mais longo poema do mundo” (CARRIÈRE, 2001:7) –, o grande “poema do mundo”, revela as origens de

crenças, lendas e personagens mitológicas da cultura oriental. *Mahabharata* é o texto sagrado de maior importância para o hinduísmo, uma das obras literárias mais antigas e eloquentes da humanidade. *Mahabharata* conta-nos a história de uma guerra colossal fomentada pela posse de um reino no norte da Índia, uma luta pelo poder entre duas famílias, os Pandavas e os Karauvas, que acaba por colocar em risco a existência de todo o universo. Trata-se de uma luta que não é apenas física/material, mas também espiritual e carregada de um sentido filosófico.

Peter Brook e Jean-Claude Carrière, ator e guionista francês, estavam conscientes da importância e dimensão do projeto. Segundo Brook, depois de regressarem da Índia, apenas sabiam que o aspeto fundamental no trabalho de montar *Mahabharata* “não era o de imitar, mas o de evocar” (BROOK, 1992: 217). Quanto à abordagem da arte clássica indiana e de todas as suas técnicas, afirma:

Compreendemos rapidamente que devíamos eliminar a arte clássica indiana em todos os níveis: na interpretação, na dança, no canto, na música, porque é uma arte unicamente acessível aos indianos que a trabalharam por muitas gerações. (BROOK, 1985:8)

Na versão teatral de Brook e Jean-Claude Carrière, *Mahabharata* aparece como um jogo de guerra, tal como em *Hamlet*, um campo de batalha, uma verdadeira guerra de interesses pelo material, neste caso por um reino e pelas suas riquezas, um mundo “onde cada homem tem de lutar sozinho.” Estamos perante uma história que nos fala do homem e dos seus desejos, o homem que descobre a sua força e busca no interior a sua verdadeira identidade para, desta forma, compreender o universo. Isto remete-nos para um dos maiores ensinamentos da Grécia Antiga, inscrito na entrada do Oráculo de Delfos e atribuído ao filósofo Sócrates: “...Conhece-te a ti mesmo e conhecerás o Universo e os Deuses”. Ou seja, aquele que realmente se conhece a si mesmo, de facto conhece o mundo à sua volta e atinge a iluminação. Refira-se que falamos de outro tipo de Iluminação, próxima do Budismo, que significa “a descoberta da natureza própria da mente, da natureza celestial, onde através de intensos esforços as nuvens ilusórias se desvanecem e a pessoa consegue ver a realidade tal como ela é” (RINPOCHE, 1999:74).

Mais uma vez, chegamos ao autoconhecimento, já apontado por Gurdjieff, o que nos leva a refletir sobre o caminho singular que Brook terá percorrido para alcançar o sagrado em *Mahabharata*, que está repleto de ensinamentos espirituais, tal

como podemos comprovar na “cena do lago”. Uma das cenas mais memoráveis e filosóficas da obra acontece já no exílio, no lago da floresta. Pandavas, Nakula e Sahadeva chegam a um pequeno lago. Sedentos, tentam beber água o mais rapidamente possível, mas são interrompidos por uma voz grave que lhes exige que, antes, respondam a algumas perguntas. Incapazes de resistir à sede, bebem a água e, sem responder, morrem à beira do lago. Mais tarde, chega Arjuna e bebe da água, morrendo também sem responder à voz. Depois chega Bhishma, que faz o mesmo e morre. Finalmente, Yudishthira descobre os quatro irmãos mortos, vence a sede e heroicamente responde às grandes perguntas feitas pela voz:

- Responde às minhas perguntas – diz a voz.
- Interroga-me... diz Yudishthira.
- O que é mas rápido do que o vento?
- O pensamento.
- O que pode cobrir toda a Terra?
- A escuridão.
- Quem são mais numerosos, os vivos ou os mortos?
- Os vivos, porque os mortos já não são.
- Dá-me um exemplo de espaço.
- As minhas duas mãos juntas.
- Um exemplo de pena.
- A ignorância.
- Um exemplo de veneno.
- O desejo.
- Um exemplo de derrota.
- A vitória.
- O que surgiu primeiro: o dia ou a noite?
- O dia, mas somente precedeu a noite por um dia.
- Qual é a causa do mundo?
- O amor.
- Qual é o teu oposto?
- Eu mesmo.
- O que é a loucura?
- Um caminho esquecido.
- E a revolta? Porque se revoltam os homens?
- Para encontrar a beleza, seja na vida, seja na morte.
- O que é inevitável para todos nós?
- A felicidade.
- E qual é a grande maravilha?
- Cada dia a morte ataca à nossa volta e vivemos como eternos vivos. Eis a grande maravilha.
- Que os teus irmãos voltem à vida.
- Yudishthira pergunta: Quem és tu?
- Eu sou Dharma, teu pai. Eu sou a retidão, a constância e a ordem do universo.

(J.-C. Carrière, *Mahabharata*)



*Mahabharata* é “uma parábola da raça humana e carrega uma mensagem universal – a vitória chega para aqueles que seguem o caminho correto” (KRISHNAPRIYANANDA, 2005:2).

*Mahabharata* é um “drama da vida real”, que influenciou muito a trajetória de Brook pela sua magnificência e conteúdos sagrados. Esta obra é como uma força espiritual que persiste nas pessoas ao longo das suas vidas, é uma obra densa que nos provoca, ensina, questiona e nos aproxima do divino, sem deixar de falar do próprio indivíduo que luta diariamente consigo próprio, que toma ação, que vive no presente, independentemente das circunstâncias, movido pela busca da salvação do seu espírito. *Mahabharata* fala dos ciclos da vida e da morte e na necessidade libertadora da identidade da personalidade em prol da eternidade. *Mahabharata* é, na sua essência, o combate que cada um de nós trava para se elevar espiritualmente e alcançar a eternidade e o sagrado.

Brook estava fascinado com *Mahabharata*, mas o seu grande objetivo era partilhar esta história com o mundo e “transformar o mito hindú em arte universal, acessível a qualquer cultura” (CROYDEN, 2003:231-232).

Neste processo, encontramos Brook preocupado com a realidade da ação cénica do seu teatro, fazendo da força da sugestão o instrumento principal para “tornar o invisível em visível” e levar-nos ao Teatro Sagrado. Brook quer atingir a realidade, o sagrado por detrás das imagens e das palavras e procura sempre jogar com a realidade do teatro e buscar a “força de sua sugestão” (BROOK, 1985:24).

Acredito que o teatro, como a vida, é construído em torno de um conflito permanente entre as impressões e os julgamentos – a ilusão e a desilusão coabitam dolorosamente e são inseparáveis. (BROOK, 1992:74)

## **10. HAMLET**

Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha a nossa vã filosofia. Nada em si é bom ou mau; tudo depende daquilo que pensamos.

William Shakespeare, *Hamlet*, Ato I, Cena 5

No ano 2000, advento do século XXI, Peter Brook, já com 75 anos mas um eterno visionário, decide voltar a Shakespeare e encenar o grande clássico, *A Tragédia de Hamlet*, no teatro Bouffes du Nord, em Paris. A sua intenção era explorar de novo as grandes questões da condição humana, tal como fizera em *Mahabharata*, e

apresentar a sua versão de *Hamlet*, construindo uma nova experiência com o público, que já tem “uma concepção pré-estabelecida” da obra. Para Brook, uma produção artística “não pode levar em consideração...milhares de versões anteriores” (CROYDEN, 2003:256). Segundo ele, fazer uma obra de Shakespeare já é por si só uma investigação.

Não sabemos para onde vamos. Entramos na obra, mas Shakespeare está mais além. Algo sempre se abre. (JIMÉNEZ, 2014)

A *Tragédia de Hamlet* conta a história de Hamlet, um jovem príncipe da Dinamarca que é forçado abandonar os estudos na Universidade de Wittenberg para ir viver na Corte do seu pai, depois da morte deste. Uma noite, o pai aparece a Hamlet como fantasma e conta-lhe que foi assassinado pelo próprio irmão. Enfurecido, Hamlet decide vingar a morte do pai e matar o tio, que entretanto tomara o poder ao desposar a rainha, a mãe de Hamlet. Esta cega e obstinada vingança de Hamlet acaba por prejudicar todo o reino. Todavia, não estamos apenas perante a história de uma vingança ou de uma simples luta pelo poder. Estamos diante de uma obra enigmática que está para lá da nossa compreensão. À semelhança de *Mahabharata*, *Hamlet* abunda em questões profundas, em sabedoria e filosofia humanística. É um texto perpassado de vida e morte. À luz de uma perspetiva supostamente racional, Hamlet pode ser visto como o próprio Homem imaturo, inserido num mundo que ele não entende e que o subleva como um ser especial, numa natureza cruel, efémera e apetecível que o afasta do divino sem uma lógica aparente, ou, como refere Luís Miguel Cintra, ator e encenador do Teatro da Cornucópia, no programa teatral do espetáculo *Hamlet* levado à cena por aquela Companhia, em 2015, podemos simplesmente ver Hamlet como um Ser superior”<sup>14</sup>.

O Tempo é tema onnipresente na peça (e a Morte, sim, que é o mesmo), mas será sobretudo a Consciência, o Conhecimento da Vida (da sua efemeridade) que conduz toda a peça. E a relação do pensamento (das palavras) com a acção. O que faz a tragédia aqui é o acompanhamento pelo espectador, de monólogo em monólogo, do trajecto mental de um indivíduo que não consegue ser adulto, enfrentar o mundo, agir, porque a geração que o pôs no mundo o prendeu a valores que ele não consegue reconhecer como armas que lhe sejam úteis, um jovem maldito pela identidade e pelos valores que herdou: ser príncipe. Ser Superior. (CINTRA, L.M.,2015)

---

<sup>14</sup> CINTRA, L.M, Site: digital do Grupo Teatro da Cornucópia. <http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/historial-lista/253-124-hamlet> (Consultado a 10 de Setembro de 2015).

Em todas as obras de Shakespeare podemos perceber que os seus maiores interesses na arte do teatro, assim como para Book, são o ser humano e o conhecimento da vida. Ele deseja conhecer profundamente a natureza humana e para tal confere protagonismo às suas personagens, mostrando no palco o homem como ele realmente é. Quer expor o homem e a sua condição existencial. Um homem de corpo e alma carregado de emoções, em conflito consigo próprio, num processo de reconhecimento, de maturação. As histórias de *Hamlet* e *Mahabharata* são análogas, porque a guerra/conflito que vemos desenrolar-se no palco diante dos nossos olhos é, na realidade, um combate interno entre o bem e o mal, travado no espírito humano. O interior de Hamlet é essencial para compreendermos as suas inquietações e motivações. Já o seu desapareço, no final da peça, é a elevação para a sua libertação, tal como sucede com Yudhisthira em *Mahabharata*.

Em conversa com o jornalista Fernando Eichenberg<sup>15</sup>, correspondente da revista *Bravo*, Brook fala sobre Hamlet e sobre a forma de encenar Shakespeare, dizendo que no fiel estilo shakespeariano, pensamento e os sentimentos estão em constante conflito e que nos ensaios, um dos seus métodos de trabalho foi a eliminação. Afirmar que procurou encontrar o coração desta imensa obra “por meio da forma, tentámos buscar o núcleo essencial.” Brook refere que vê Hamlet como “alguém que ainda não está corrompido e que contém em si todas as possibilidades intelectuais, físicas, sexuais, que quer explorar e compreender, a pouco e pouco, o que é a vida, a morte, o destino” (EICHENBERG, 2000).

Era preciso uma transição para Hamlet. A transição é reconhecer que tudo o que ele fez fracassou. E quando se está diante do fracasso da sua vida, o que resta? O suicídio. Para mim, a grandeza deste monólogo é que há toda a passagem de alguém que, no começo, tem a ideia de se matar e que, depois de muitas voltas, finalmente se dá conta de que há uma coisa mais importante para um homem, mais importante mesmo do que a reflexão, que é a ação, quando ela é necessária. A partir deste momento, ele torna-se mais e mais adulto, até a cena antes do fim, quando fala com Horácio, quando tem consciência de que está diante do destino, e então reconhece que há uma só coisa, seja qual for o seu destino, que é ir até o fim. Com calma, sem

---

<sup>15</sup> Fernando Eichenberg, jornalista brasileiro residente em Paris desde 1997. É autor do livro de entrevistas *Entre Aspas*, editado pela Globo. “Mais importante do que a pergunta original é a resposta original”, diz Eichenberg.

histeria. O objetivo de Shakespeare é algo que se vê em todas as suas peças: depois da morte, a vida continua. Em todas as peças é assim. (EICHENBERG 2000)

Finalmente, Hamlet entende a vida e enfrenta o desafio do ritual: ele deve aceitar a responsabilidade, aprender, melhorar, crescer, buscar elevar-se, tornando-se um verdadeiro homem adulto. Quanto ao sentido místico e espiritual da peça, Brook refere o seguinte:

É preciso estar atento a certas palavras. Hoje, não se pode pronunciar, honestamente, ‘espiritual’, é uma palavra degenerada. (corrompida) ‘Sagrado’ é outra destas palavras. E ‘místico’ é uma palavra totalmente degenerada. Existem verdades em ‘místico’, ‘espiritual’ e ‘sagrado’, mas é preciso ir muito longe para apreendê-las. A única pessoa que compreende a palavra ‘místico’ é um místico. E um verdadeiro místico não pode encontrar palavras para aquilo que não tem palavras, nem imagens para o que não tem imagens. Isto é a base de todo o misticismo, tudo o resto é misticismo barato. Insisto no fato de que o teatro deve colocar em jogo as forças da vida, com uma relação entre o mais alto e o mais baixo. Sem ultrapassar o fato de que o teatro, na sua própria natureza, é uma imitação. Não é a vida real. A espiritualidade no teatro não é a verdadeira espiritualidade. O ciúme no teatro não é o verdadeiro ciúme. O assassinato no teatro, como Diderot sublinhou, não é o verdadeiro assassinato. O teatro dá aos seres humanos formas de compreender melhor e de refletir melhor. (EICHENBERG, 2000)

“O que era o homem antes de Shakespeare? Uma personagem com uma dimensão quase inexistente”, afirma o crítico literário Harold Bloom, grande especialista na obra de William Shakespeare e autor de dois conhecidos ensaios sobre o dramaturgo inglês: *Shakespeare – A Invenção do Humano* e *Hamlet - Poema Ilimitado*.

No ensaio de *Shakespeare – A Invenção do Humano*, Bloom afirma que a “realização mais impressionante de Shakespeare é ter posto à nossa disposição, em Hamlet, um paradigma universal do nosso desejo de identidade. Hamlet gostaria de ser Édipo ou Orestes, mas com eles nada tem de semelhante” (BLOOM, 2000:511). Para Bloom, a grande “questão da obra é o próprio Hamlet” (*Ibid*:483).

E mais adiante refere: "Hamlet não é um simples apêndice de uma tragédia de vingança" (*Ibid*:485). "Habitado a questionar tudo, pouco questiona a vingança, mesmo sentindo-se tão desestimulado a levá-la a termo" (*Ibid*:501). E sobre o mistério da obra diz: “algo em Hamlet parece exigir evidências relacionadas com esferas que estão além dos nossos sentidos” (*Ibid*:482).

Por vezes, o que nossos sentidos percebem é contraditório e o que vemos pode não ser a realidade. Para Bloom, Hamlet é um enigma tão grande como o próprio

Shakespeare, carregado de uma arte infinita. “O enigma de Hamlet é emblemático do grande enigma que constitui o próprio Shakespeare: uma visão que é tudo e nada, um indivíduo que era todos e ninguém, uma arte tão infinita que nos contém, e que há-de continuar abraçando os que vierem depois de nós” (*Ibid*:21). E acrescenta que a grande função de Shakespeare “é dar vida à mente, tornar-nos conscientes daquilo que jamais descobriríamos sem Shakespeare” (*Ibid*:27).

O teatro de Shakespeare é sagrado, segundo a visão de Brook, porque nele podemos encontrar todo o ritual, jogo, alegria, etc.

As peças continuam a ser o limite máximo da realização humana: seja em termos estéticos, cognitivos, e, até certo ponto, morais, e mesmo espirituais. São obras que se colocam além do alcance da mente. Nenhum autor no mundo se iguala a Shakespeare na aparente criação da personalidade, e emprego aqui a palavra "aparente", com certa relutância. Listar as maiores qualidades de Shakespeare é quase um absurdo: onde começar? Onde terminar? O autor escreveu a melhor poesia e a melhor prosa em língua inglesa, talvez, não apenas em língua inglesa, em qualquer idioma ocidental. Tal qualidade é, por sua vez, inseparável da força de seu raciocínio. (*Ibid*:20)

## 11. CONCLUSÃO

A natureza, ao fazer-nos crescer, não só nos favorece em forças e tamanho, mas, à medida que o tempo vai passando, dilata com ele o espaço interno da inteligência e da alma.

William Shakespeare

Peter Brook é um encenador extraordinário, um homem de ideias, mas principalmente um amante incondicional, um mestre, do teatro. Para ele, o teatro nunca deveria ser aborrecido, “mortal”, nem se ausentar do presente ou esquecer a sua verdadeira missão de despertar o indivíduo, de nos aproximar da “fonte da existência”, de nos questionar sobre a condição humana. Uma interiorização capaz de devolver ao homem moderno, frustrado com um quotidiano banal, a possibilidade de uma elevação espiritual, de uma verdadeira aproximação com o divino.

Estamos perante um criador preparado, pensante e inconformado que, de forma despretensiosa, combina teoria e prática. O ponto de partida é sempre a sua experiência pessoal, sentida num palco, apurada com o seu grupo de trabalho, desenvolvida sobretudo através do seu Centro Internacional de Pesquisa Teatral. Para Brook, o teatro é “feito no vento”. Todos os dias se destrói, todos os dias se cria, não há fórmulas, não há preconceitos. Teatro é brincadeira – Teatro é Jogo. Teatro é ação.

O vazio, o despojamento e o multiculturalismo são as grandes marcas do seu teatro intemporal. A sua obra é versátil e ampla, e nela se cruzam diferentes culturas. *Mahabharata* é um grande exemplo deste cruzamento, pois reuniu em palco pessoas de duas dezenas de nacionalidades, unidas na vivência de uma história sagrada que faz parte da humanidade. Da mesma maneira, o *Hamlet* de Brook é um actor de etnia negra (William Nadylam).

Diz-nos Hamlet que "há mais coisas entre o céu e a terra". Sim, podemos acreditar que a nossa existência não é vã. Devemos aprender com Hamlet que sem sofrimento não existe crescimento e que a imperfeição do mundo é sagrada. Possivelmente para, desta forma, atingirmos a fase adulta de uma determinada experiência existencial. O verdadeiro guerreiro não entra na batalha para ganhar ou perder, mas sim para não desistir de lutar.

Brook não desiste da luta pelo seu teatro e segue de forma persistente estas ideias vincadas de um teatro mais humano. Ou seja, um teatro que seja mais teatro, um espaço vazio, de carácter sagrado, livre, presente, criativo, desafiante, pleno de possibilidades. Um espaço que não é só físico, mas também interior. Muitas vezes encapotado e carregado de uma essência particular, difícil de teorizar. Que deseje corresponder-se, sempre através das poderosas "leis da natureza".

Como afirmou Constantin Stanislavski, através do seu próprio sistema, chamado de método Stanislavski, um verdadeiro condutor no trabalho de "interiorização", sistematização e desenvolvimento do ator/artista. O teatro sagrado de Brook herdou de Stanislavski o seu sentido de disciplina, investigação, precisão. E, naturalmente, um nobre posicionamento de estar e ser nas artes. Um rigor semelhante ao ambicionado por Antonin Artaud que, apesar das suas propostas de um teatro da crueldade fundamentado no rigor, na credibilidade das imagens cénicas, queria um teatro sagrado, capaz de encantar, provocar e de transformar plateias pelo corpo, mente e espírito (todos como um só). Com a sua utilização de um teatro próximo do teatro oriental, sensivelmente metafísico/alquimista, assente nas ações, sons, música, objectos, figurinos, expressões e energia ritual, Artaud exerceu uma profunda influência em Brook. Revolucionariamente, Artaud tentou fomentar e devolver ao teatro toda a sua comoção original e libertá-lo da psicologia da palavra,

pois percebia que o texto dramático e o teatro naturalista/realista haviam conquistado um novo protagonismo no teatro ocidental.

Grotowski, por sua vez, marcou Brook, porque fê-lo encontrar no teatro sagrado um refúgio artístico, uma forma de estar na vida e de servir a arte através do seu último projeto de investigação e pesquisa, a que chamou de Teatro Laboratório. Grotowski falou da grande importância do teatro para o “encontro”, um trabalho intenso do ator “santo”, que se dá totalmente, desnudado. Desenvolve, assim, um trabalho onde o ator procura conhecer-se a si mesmo “sobre si mesmo”, seguindo totalmente a sua intuição e a genuína atração que sente pelo confronto com o mito, pelo ritual teatral, vivendo a sua pesquisa de forma sagrada.

Já Brook, como verificámos nesta dissertação, reúne em si todas as ideias e convicções desenvolvidas por estes importantes pesquisadores/criadores. Todos procuram um teatro sagrado, que Brook define como o Teatro do Invisível-Tornado-Visível. O espetador é parte integrante e essencial deste processo quase metafísico para alcançar o teatro sagrado. Cabe ao público, através dos sentidos, que conhece e desconhece, revelar o invisível, descobrir o oculto durante a actuação, de forma individual e coletiva. Brook procurou sempre vivenciar esta experiência coletiva com o seu grupo de trabalho.

Peter Brook sente-se confortável a trabalhar em várias línguas, para diversos públicos e em palcos de todo o mundo. O seu farol é sempre Shakespeare que, na sua opinião, soube como nenhum outro autor, explorar genialmente a sua experiência interior e o mundo exterior e, desta forma, imortalizar o seu teatro, que ficou conhecido pela designação “Teatro Isabelino”.

Brook não nos deixa dúvidas quanto ao que pretende com o seu teatro sagrado. Deseja que aconteça o Invisível-Tornado-Visível. Revelado pelo público que o percebe, mas nem sempre fácil de explicar como o ator o consegue. Estamos perante uma ação orgânica, espontânea e visível pelos sentidos e confirmada por um profundo silêncio teatral.

Para Brook, o indizível é algo que está à espera de ser descoberto e apreendido. Este campo sagrado é constituído por uma poderosa força que enche o interior do ser humano, uma força capaz de devolver todo o ritual, emoção e alquimia ao teatro ocidental. Diz-nos Stanislavski: “Quando um verdadeiro artista fala de arte, fá-lo em

termos simples e compreensíveis. Não se põe a falar de paixão e exaltação. Pense nisso e fique também sabendo que pode tornar-se um excelente ator em certos papéis e um artista válido.” (STANISLAVSKI,1978:181). Brook é tudo isto. Em suma, poderíamos defender que o teatro experimental proposto por Brook defende o predomínio do actor “santo” influenciado por Grotowski, num “espaço vazio”, onde também se dá a ver um teatro político assente no distanciamento, assumido por Brecht.

O século XXI vem consagrar o teatro de criadores e encenadores. Lendas vivas, como Peter Brook. A atual tendência dos novos criadores assenta em renovadas dramaturgias, estimulantes sonoplastias, desenhos de luzes complexos (luminotécnica), figurinos e adereços excessivos. A interpretação é provocatória e o uso de novas tecnologias é usual. Rapidamente, descobrimos um verdadeiro fascínio pelo espetáculo, pelo artifício e pelas emoções do espetador que, muitas vezes, se reconhece como parte do próprio espetáculo. Identificámos, nesta última exposição, o surgimento de um suposto conceito que designaríamos por Teatro Excessivo. Mas o que é o Teatro Excessivo? Uma questão interessante a desenvolver num futuro estudo sobre as artes cénicas.



FIG.2

Sabe, Alain, depois de tudo que já fiz, todas as experiências que nós trocamos, graças enfim a um dom que me foi dado ou emprestado, penso que o questionamento da própria vida é o mais importante! (BROOK, 2015)

O que precisamos mais e mais é saborear mais plenamente todos os momentos da vida. Eu creio que o teatro pode fazer isto. O meu objectivo no teatro é que as pessoas, depois de experimentarem uma ou duas horas juntas, saiam com mais confiança na vida do que tinham ao chegar. (BROOK, 2014)



## BILIOGRAFIA E REFERÊNCIAS

- MARATRAT, Alain (2015), *Meu Trabalho com Peter Brook*, trad., Gabriela Lírio, AMORIM, T. A. (1995), *Encontros de Teatro na Escola - História de um Movimento*, Porto, Porto Editora.
- ARTAUD, Antonin (1975), *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*, Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes, Lisboa: & etc.
- (1987), *O Teatro e Seu duplo*, São Paulo: Editora Max Limonad
- (1995), *Linguagem e vida*, São Paulo: Perspectiva
- (2006), *O Teatro de seu Duplo*, São Paulo: Martins Fontes
- ASHCROFT, Peggy (1972), *Julius Caesar. Royal Shakespeare Company: programme by John Goodwin with George Mayhew and A C H Smith*, Inglaterra, Royal Shakespeare Company
- BARBA, Eugénio (2006), *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Perspectiva
- BLOOM, H. (2000), *Shakespeare: A Invenção do humano*, trad. De José Robert O' Shea, Rio de Janeiro: Objetiva
- (2004) *Hamlet: Poema ilimitado*, trad. José Roberto O'Shea, Rio de Janeiro: Objetiva
- BONFITTO, Matteo (2009), *A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*, São Paulo: Perspectiva
- BROOK (1970), *O Teatro e seu espaço*, trad., Oscar Araripe e Tessy Calado, Petrópolis: Vozes
- (1980), "Peter Brook Chega Para falar de Gurdjieff", Entrevista *Jornal do Brasil* Jul.27/<https://news.google.com/newspapers?nid=1246&dat=19800727&id=I5UeAAAAIBAJ&sjid=iM0EAAAAIBAJ&pg=982,4789774&hl=en> (Consultado no dia 30 de Agosto de 2015)
- (1988) « Entrevista a Colette Godard. L'art de la suggestion », in *Le Monde*, Paris: 14/10/1988.maio/junho
- (1993), *O diabo é o aborrecimento: conversas sobre Teatro*. 1.ª Edição. Porto: Edições Asa
- (1992), *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale. 1946- 1990*, Paris: Seuil.
- (1993b) Organizado por Patrice Pavis. Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert. Saint-Cyr L'école.
- (1985a) "Le Mahabharata ou les pouvoirs d'une histoire", in *Alternatives théâtrales*, n°24, Bruxelas
- (1985b) "Entretien avec Peter Brook", in *Actualité de la scénographie*, n°26. Vincennes:
- (2000a), *Fios do tempo: Memórias*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil
- (2000b) *O Ponto de Mudança*, Rio de Janeiro, 2ª Ed. Civilização Brasileira
- (2010), *A Porta Aberta. Reflexões sobre a interpretação e o Teatro*, 6.ª Edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- (2011) *Avec Grotowski*, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina
- CARRIÈRE, Jean-Claude (2001), *Le Mahabharata*, Paris: Belfond
- CORREIA, Álvaro (2000), *João Mota: Uma Metodologia de Ensino do Teatro*, Relatório de estágio do 2º Ano do 2º Ciclo da Licenciatura Bi-etápica em Encenadores/Formação de Actores, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora
- CORRIGAN, John (2008), *The Oxford handbook of religion and emotion*, Oxford

CROYDEN, Margaret (2003), *Conversations with Peter Brook*, Nova Iorque, Faber and

CRUCIANI, Fabrizio/ FALLETTI, Clelia (1999), *Teatro de Rua*, trad de Roberta Baarni, S.Paulo; Editora Hucitecber

EICHENBERG, Fernando (2000), "O poeta do Espaço Vazio." In *Revista Bravo!*, Nº 37. Ed. Davila Ltda. São Paulo

ELIADE, MIRCEA (1992), *O sagrado e o profano / Mircea Eliade*, trad. de Rogério Fernandes, São Paulo: Martins Fontes

ERIC Hobsbawn (1994), *A Era dos Extremos, O breve século xx, 1914-1991*, Companhia das Letras

FRENKIEL, ALAIN (1968), *Viver com o Living em le Théâtre*, Cahiers Arrabal

GROS, Frédéric (2004), (Org.), *Foucault: a coragem da verdade*, São Paulo: Parábola

GROTOWSKI, Jerzy (1987), *Em busca de um teatro pobre*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

GROTOWSKI, J. (2007), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, São Paulo, Editora Perspectiva/Edições SESC

GURDJIEFF (2014), Site:Gurdjieff International Review—fonte de ensaios informativos Ensinaamentos George Ivanovitch [www.gurdjieff.org.uk](http://www.gurdjieff.org.uk), (Consultado no dia 15 de Setembro de 2015)

GURDJIEFF, I. (2003), *George Ivanovitch: Relatos de Belzebu a seu Neto*, São Paulo: Horus Editora

HARTMANN, Thomas (1989), *Nossa vida com Gurdjieff*, São Paulo: Editora Pensamento

HOLDEN, Anthony (2003), *William Shakespeare*, Trad. de Beatriz Horta. São Paulo: Ediouro

HUNT, A. e REEVES, G. (1995), *Peter Brook* Nova Iorque, Cambridge University Press

JIMÉNEZ, Vicente (2014), Entrevista "Peter Brook: El teatro es un cerebro compartido", *El País*: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/04/actualidad/1412421885\\_218346.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/04/actualidad/1412421885_218346.html) (Consultado a 11 de Novembro de 2015)

KUSTOW, Michael (1965), *Nos passos de Artaud*, Espirit, maio

-----Michael (2005), *Peter Brook, a Biography*, Nova Iorque, St. Martins's Press

LAUAND, Luiz Jean (1997), *Educação e memória. Capítulo do livro Medievália*, Mandruvá, São Paulo

MOORE, James (1976), Entrevista Jornal Gardian, *Guardian*, Reino Unido, julho 20.

O MAHABHARATA- (2005) A Epopeia dos Pandavas - Swami Krishnapriyananda Porto Alegre,

OUSPENSKY, Piotr Demianovich (1989), *Fragmentos de um Ensino Desconhecido: em busca do milagroso*. São Paulo: Editora Pensamento

PEDRO, António (1976) *Pequeno Tratado de Encenação*, Porto: Inatel

RINPOCHE, Sogyal (1999), *O Livro Tibetano do Viver e Morrer*, São Paulo, Talento: Palas Atenas

ROSZAK, Theodore (1972), *Para uma contracultura*, Petrópolis, RJ: Vozes

HEMMING, Sarah (2014), "The valley of Astonishment", *Financial Times*, Teatro Young Vic, Londres de 20 de Junho a 12 de julho - [youngvic.org](http://youngvic.org) sarah hemming [HTTP://WWW.FT.COM/CMS/S/2/7AA89596-EFEA11E39b4c00144feabdc0.html#axzz3wDWR3ZGI](http://WWW.FT.COM/CMS/S/2/7AA89596-EFEA11E39b4c00144feabdc0.html#axzz3wDWR3ZGI) (consultado no dia 5 de Dezembro 2015)

SARTRE, Jean-Paul (1967) *Le Point*, Nº 7, Janeiro de 1967

SHAKESPEARE, William. (1997), *Hamlet*,. Porto Alegre: L&PM, Trad. de Millôr Fernandes

SLADE, Peter (1978), *O Jogo Dramático infantil. Novas buscas em Educação*, volume II, São Paulo: Summus Editorial

SOUSA, A. B. (2003), *Educação pela Arte e Artes na Educação. Bases Psicopedagógicas*, Volume I, Lisboa, Instituto Piaget

SPENCE, Lewis (2003), *An Encyclopaedia of Occultism*, Courier Dover Publications

STANISLAVSKI, C. (1979), *A Preparação do Actor*, Trad. de Artur Ramos, Lisboa: Arcádia

CINTRA, L.M. (2014), *Texto-Programa do Espetáculo Hamlet*, Teatro A Cornucópia, <http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/historial-lista/253-124-hamlet> (consul. 8 de Setembro 2015)

TOPORKOV, Vassili. (1961) *Stanislavsky Dirige*, trad. do russo por Anatole y Nina Saderman, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

TORRES, Rosana (1985), "El 'Mahabharata' de Peter Brook entusiasma a los profesionales del teatro español, El País, Madrid, 14 out-1985  
[http://elpais.com/diario/1985/10/14/cultura/498092406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/10/14/cultura/498092406_850215.html) (consultado a 12 de Dezembro 2015)

VASQUES, Eugénia (2003), *O que é Teatro*, 1.ª Edição, Quimera Editores

### Vídeos / DVDs

TRAGÉDIE D'HAMLET , (2004), Realização: Peter Brook.Arte France  
Développement.France : Arte Vidéo,  
MAHABHARATA. (1989) Realização de Peter Brook. Michel Propper. France:  
Associates/Channel Four.  
ENCONTROS COM HOMENS NOTÁVEIS.(2004) Realização de Peter Brook. Stuart Lyons.  
Estocolmo: Karma films.

### LISTA DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES

**Fig.01** *El Pais* - DOMINGO, 18 de abril de 2010 - ENTREVISTA: PETER BROOK |  
ENTREVISTA 'El teatro no es el lugar idóneo para el debate' BORJA HERMOSO, 18 ABR.  
2010 – foto - DANIEL MORDZINSKI  
Fonte:[http://elpais.com/diario/2010/04/18/eps/1271572014\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/04/18/eps/1271572014_850215.html)

**Fig.02** Legendary theater director Peter Brook is bringing a play called "The Suit," to UCLA CAP in April 2014. (Carolyn Cole/Los Angeles Times) By Mike Boehm Fonte:  
<http://articles.latimes.com/2014/apr/09/entertainment/la-et-cm-peter-brook-20140409> )